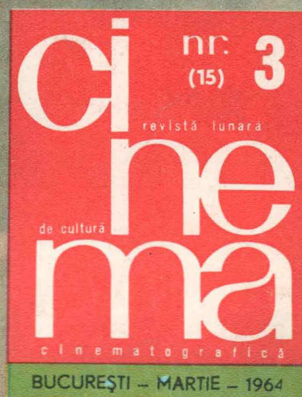
Arta ecranului este pentru artistul poporului George Vraca, o veche pasiune, pe care şi-a reafirmat-o cu strălucire, în filmul **Tudor.**




Citiţi în acest număr:

**A lansa şi a menţine**

**În vizită la Ştefan Ciubotăraşu**

**„ORSON WELLES"** de Valentin Lipatti

**Corespondenţe din:**

ROMA, MOSCOVA, PRAGA, SOFIA, VARŞOVIA, CANNES



# DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ

**O producţie a Studioului cinematografic „Bucureşti"**

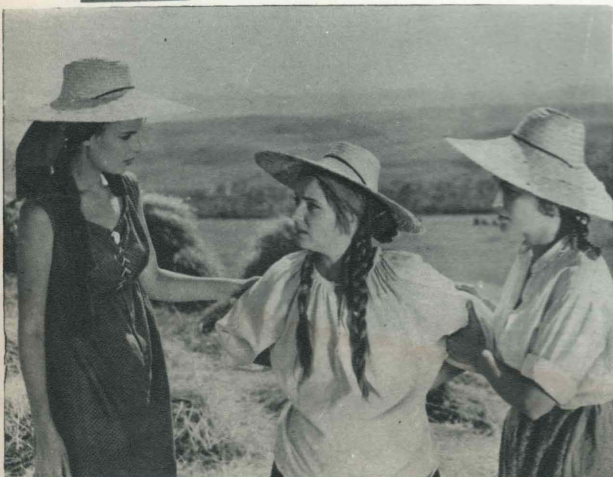
**Scenariul:** Alecu Ivan Ghilia
**Regia:** Horea Popescu
**Imaginea:** Nicu Stan
**Muzica:** Liviu Glodeanu
**Decoruri:** Arh. Liviu Popa

**Cu:**
Silvia Popovici, Graţiela Albini, Ilinca Tomoroveanu, Nunuţa Hodoş, Octavian Cotescu, Sandu Sticlaru, Traian Stănescu, Ion Bănceanu, Lulu Cruceanu, Elefterie Mihalache.











# perspective

**Reorganizate la începutul anului 1964, pe baza experienței cîștigate în perioada precedentă, noile grupe de creație ale Studioului „București" se află la sfîrșitul primului trimestru de lucru.**

**Solicitați de redacție, directorii celor trei grupe trec în revistă, în răspunsurile publicate alăturat, principalele preocupări actuale ale colectivelor lor.**

cinema

INTERVIU

Victor ILIU

## STIL ŞI COLABORARE

*— Noua organizare a grupelor Studioului „București" vizează o anumită profilare a acestor unități de creație?*

Unul din scopurile acestei „împărțiri" a forțelor creatoare ale studioului în grupe cu răspunderi multiple e și acela de a crea o emulație, atît între grupe, cît și în sînul grupelor care au fost constituite și pe baza unor afinități artistice, în special în ceea ce privește pe regizori. Probabil că se va ajunge cu timpul chiar la o profilare stilistică și de gen a filmelor produse de diferite grupe.

*— Care ar fi, în acest sens, tendința grupei dumneavoastră?*

— Printre preocupările noastre va fi și aceea de a găsi căile pentru profilarea unui stil romînesc, a caracteristicii „școlii" de film din țara noastră. Desigur, această intenție este plină de ambiție și ea depășește puterea unei grupe — această operă trebuie să fie rezultatul unui efort general — al scenariștilor și regizorilor, în special, și al operatorilor —, dar noi încercăm să ne apropiem de acest scop al oricărei creații artistice.



*— Citați-ne cîteva din filmele și temele de care se preocupă grupa dumneavoastră.*

— Ecranizăm, sub regia lui Liviu Ciulei, și după un scenariu de Titus Popovici, *Pădurea Spînzuraților*, de Liviu Rebreanu. Ciulei dorește apoi să realizeze *Baltagul* și a și făcut scenariul, după romanul lui Mihail Sadoveanu.

*— Iar Victor Iliu?*

*Continuare în pag. 2*

Petre SĂLCUDEANU

## TEMATICA NOUĂ

Recenta reorganizare a grupelor de creație din cadrul studioului cinematografic „București" va duce, fără îndoială, în cazul cînd vor fi respectate criteriile care au stat la baza acestei reorganizări, la o îmbunătățire substanțială a producției de filme. Cele trei grupe care au pornit la drum cu un număr egal de sarcini (cinci filme realizate anual de fiecare grupă), dar cu obligații sporite pe linia răspunderii economice, față de aceleași organisme existente pînă acum, vor avea posibilitatea să se verifice pe parcursul unei perioade de timp.

Această fază, considerată intermediară, este deosebit de importantă, de ea depinzînd ritmicizarea producției de filme, deci crearea premizei esențiale pentru a se putea trece apoi la o nouă fază, superioară.



Paralel cu însușirea unor noi metode de conducere, rezultate firesc prin mărirea atribuțiilor economice, se cere — la un nivel corespunzător cerințelor actuale, tot mai exigente din partea publicului spectator — continuarea urmăririi filmelor aflate deja în producție și elaborarea de noi scenarii valoroase pentru asigurarea producției anilor următori. Nu este de loc simplu, mai ales cînd în condiții de marș viața te obligă, pentru că procesul este însuși al vieții, să asimilezi și să îndrumi, să corectezi prin eliminare și să îmbogățești prin căutări, forme de activitate capabile să îmbunătățească munca asupra filmului și să-i determine reușita.

*Continuare în pag. 2*

Francisc MUNTEANU

## RITMICITATE

*— Cum apreciați noua reorganizare a grupelor?*

— Îmi pare rău că nu vă pot spune lucruri foarte interesante despre „profilare", despre „tendința spre gen" etc. Ar fi greșit să se creadă că o măsură organizatorică, foarte utilă și necesară de altfel, ar aduce peste noapte grupelor de creație un profil oarecare. Cred că sînt mai realist dacă întrevăd în reorganizarea grupelor de creație o ritmicizare a producției de filme, o mai bună exploatare a bazei de producție de la Buftea. Și asta, deocamdată, este foarte mult. Despre perspective ar fi prematur să discutăm. Socotesc anul acesta de producție ca un an experimental. Rezultatele acestui an vor depinde de posibilitatea noastră de acomodare la o producție cu adevărat industrială, cu atît mai mult cu cît cadrele de bază ale studioului au atins un nivel profesional corespunzător.



*— Dar grupele de creație au fost înființate „în mod experimental" acum cîțiva ani, apoi reorganizate pe baza experienței primului an. Acum ele capătă o a treia formă în urma învățămintelor anilor precedenți. Dumneavoastră o considerați și pe aceasta „experimentală"?*

— Mă refer la actuala structură a grupelor ca unități de producție cu aparat economico-administrativ propriu. Această formă nouă de organizare e oarecum experimentală.

*— Prin actuala reorganizare nu se scontează în deosebi anumite rezultate artistice?*

*Continuare în pag. 2*

## REPORTAJ DE LA ETAJUL 7

**S-a vorbit mult despre „misterele" filmului. Lumea celui mai la-ndemînă dintre spectacole a fost de la începuturile ei romantice și pînă azi, înconjurată de taine, setea spectatorului de a ști, de a vedea ce se petrece dincolo de dreptunghiul alb al ecranului a rămas, în ciuda unor tomuri lămuritoare, aceeași.**

**Încercăm un reportaj fără atributele literaturii de „senzație". Un reportaj despre activitatea grupelor de creație ale Studioului „București". Cînd găsim pe ecrane emblema studioului, ne gîndim la toți cei care au contribuit la realizarea peliculei supuse suveranei noastre judecăți de „om din sală". Seara premierei — seara emoțiilor — îi strînge laolaltă pe cîțiva dintre principalii autori ai filmului: regizori, scenariști, interpreți. Pe generic sînt înscrise numele lor, alături de ale realizatorilor imaginii, muzicii, montajului, decorului și sunetului. Am spus cîțiva, fiindcă genericul (pisanie de celuloid) nu-i poate cuprinde pe toți cei care pun umărul pentru ca filmul să se realizeze, înveșnicind pe pelicula sensibilă idei, peisaje, chipuri, izbutind un contact viu cu contemporanii și — peste timp — cu oamenii viitorului. Punînd în valoare mereu alte procedee, tinzînd către perfecțiune, spre ideala echilibrare a virtuților tehnice cu lumea ideilor, filmul a evoluat ca artă într-un ritm decis, devenind un act de cunoaștere a timpului, de reconstituire a epocii cu mijloacele plasticii în mișcare.**

**Ceva însă pare să rămînă neschimbat: redactorul de film. Acest personaj pe care-l întîlnești pe coridoarele etajului al... șaptelea al „Casei Scînteii" este, în același timp, întîiul spectator. El „vede" nu numai filmele care se vor turna, lucru pe care-l facem și noi, citind textul viitoarei producții, dar și celelalte, care nu se vor realiza niciodată; el desprinde din amorfe mănunchiuri de imagini pe cele veritabil cinematografice, devine un detector sigur al ideilor sau al începuturilor de idee. Într-un cuvînt: el vede totul, este cel mai privilegiat spectator...**

**Nu, interioarele în care lucrează nu sînt ca „în filme" cu mobilier extravagant, cu aparate telefonice sunînd cu diabolică insistență, nu, redactorul te invită în birouri simple, cu totul obișnuite și ți-e greu la început să nu-i asociezi strădania cotidiană cu freamătul uriașelor platouri de filmare. Este greu să crezi că**

*Continuare în pag. 2*

Victor ILIU

## STIL ȘI COLABORARE

— Sper să fac filmul *Horia*, după un scenariu de Mihai Beniuc, iar ulterior un film de actualitate din viața ceferiștilor... Grupa are deja în producție filmul *Sărutul de dimineață*, sub regia lui Lucian Bratu (realizatorul filmului *Tudor*) după un scenariu de Al. Ivan Ghilia, înfățișînd realități din lumea satului contemporan. Regizorii Andrei Blaier, Savel Stiopul, Mircea Săucan, Aurel Miheles, Gheorghe Turcu pregătesc noi scenarii.

— *După Liviu Ciulei, la* Moara cu noroc, *ați prilejuit debutul în regia de film a încă unui regizor de teatru — Lucian Pintilie.*

— Secundul filmului *Comoara de la Vadul Vechi* urmează să realizeze independent filmul *Duminică la ora 6*, după un scenariu de Ion Mihăileanu, inspirat din lupta ilegală și se gîndește să transpună pe ecran nuvela *În treacăt* de Nicolae Velea. Liviu Ciulei prilejuiește el însuși acum debutul încă unui regizor de teatru în cinematografie — Radu Penciulescu, secund la *Pădurea spînzuraților* — și care dorește să turneze apoi un scurt-metraj. Nu trebuie însă lăsați pe vechile locuri nici regizorii secunzi ai studioului. Dinu Cocea, secundul lui Lucian Bratu la filmul *Tudor*, realizează cu propriile puteri filmul *Haiducii*, după un scenariu de Eugen Barbu și Nicolae Mihail.

— *Noua structură a grupelor are și unele implicații economice și organizatorice.*

— În conducerea grupelor avem acum și un director adjunct cu problemele economice, iar grupele, în afara unui plan tematic, au și unul economic și un buget. Dintre celelalte implicații aș vrea să amintesc doar că acum cînd există o anumită autonomie a grupei, inclusiv pe planul contractării scenariilor, ținem să aplicăm — drept principiu de bază — colaborarea scenarist-regizor. Ne vom sili ca, încă de la proiectul de scenariu, să nu se mai lucreze într-o perspectivă abstractă, ci în strînsă legătură cu cel chemat să dea existență filmică scenariului.

Petre SĂLCUDEANU

## TEMATICA NOUĂ

În aceste condiții, cînd regizorii trec de la o grupă la alta, cu filmele la care lucrează, este greu încă să-ți pui problema unui anumit profil al grupei, cu dorința de a avea rezultate imediate, acest profil rămînînd doar ca o dorință la care fără îndoială că se va ajunge.

Grupa a doua de creație, avînd în componența ei regizori ca: Ion Popescu Gopo, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis, Boroș Haralambie, Geo Saizescu, Cezar Grigoriu, Gheorghe Naghy, Alecu Croitoru, Anastasia Anghel, Horea Popescu, Mircea Mureșan, Marcus Manole (înșiruirea nu are în vedere clasificarea valorilor) și o serie de asistenți și secunzi valoroși, capabili mai devreme sau mai tîrziu să realizeze filme independente, își propune în acest an să realizeze cinci filme de calitate și să pregătească alte cinci pentru anul ce urmează.

Se află în producție filmele: *Neamul Șoimăreștilor* în regia lui Mircea Drăgan, *Cartierul veseliei*, în regia lui Marcus Manole, *Poiana Soarelui*, în regia lui Geo Saizescu și Cezar Grigoriu și așteaptă să intre în producție Ion Popescu Gopo cu noul său film de lung-metraj *Harap Alb*. De asemenea, se află într-o fază finală scenariile: *Examene*, în regia lui Gh. Vitanidis, *Merii sălbatici*, în regia lui Alecu Croitoru; *1907*, în regia lui Mircea Mureșan, *Drum bun în viață*, în regia lui Gh. Naghy. Scriitori ca A. Mihale, Nicolae Velea, Fănuș Neagu, Al. Andrițoiu, Dorel Dorian, D.R. Popescu, sînt într-o formă avansată la scenariile la care lucrează și care sînt inspirate din tematica nouă.

După mulți ani, cinematografia noastră, datorită grijii și sprijinului de care se bucură din partea forurilor competente, a ajuns în momentul de față (prin numărul de filme care se găsesc în producție și prin scenariile care se află în rezervă, gata imediat să intre pe platouri, atunci cînd se vor elibera) într-o situație pozitivă cum nu a fost niciodată pînă acum. Rămîne doar ca avantajul cîștigat pînă în prezent să fie depășit de grupele de creație cărora le revine o sarcină deosebit de importantă în sporirea numărului și calității filmelor și în primul rînd a filmelor de actualitate.

Francisc MUNTEANU

## RITMICITATE

— Desigur. Mi s-a părut că acest lucru se subînțelege. Dar să nu credeți că maestrul Jean Georgescu va face un film mai bun numai pentru că este în grupa întîi de creație. Nu. Dar grupa întîi de creație va crea toate condițiile posibile ca în perioada de realizare a filmului maestrul Jean Georgescu să se poată dedica întru totul muncii sale de creație. De altfel acesta este și rostul grupei.

— *Puteți totuși să ne vorbiți despre ceva „specific" grupei pe care o conduceți?*

— Da. Am vrea să organizăm munca în așa fel încît tuturor regizorilor care fac parte din grupa noastră de creație să le asigurăm din timp scenarii pentru filmul următor. Scenarii care să le placă și la care să colaboreze încă din faza de proiect.

— *Cum veți proceda în vederea atingerii acestui scop?*

— Pornind mai întîi de la planurile de viitor și preferințele personale ale regizorilor aflați în producție. Le cerem o listă cu temele sau scenariile care i-ar interesa, optăm pentru acea temă sau acel scenariu care corespunde cu planul tematic al grupei și studioului și asigurăm realizarea scenariului chiar în timp ce regizorul continuă să turneze filmul în curs.

— *Ce va realiza grupa dumneavoastră în anul 1964?*

— *Momente Caragiale* (regizor și scenarist — Jean Georgescu), *Titanic Vals* (regizor — Paul Călinescu, scenariul — Tudor Mușatescu) *Șoseaua Nordului* (regizor — Iulian Mihu, scenariul — Eugen Barbu), *Runda a șasea* (un film polițist, în regia lui Vladimir Popescu, după un scenariu de Vladimir Popescu și Alexandru Struțeanu), *Cinci minute de gîndire* (un film despre tinerii de azi, realizat de Virgil Calotescu, după un scenariu de Ion Băieșu). Într-o formă avansată se află și scenariile încredințate regizorilor Marius Teodorescu, Elisabeta Bostan și ale altora.

— *Se pare că ați omis totuși cîțiva regizori importanți din grupă.*

— Mihai Iacob a terminat de curînd *Străinul* și se va dedica muncii în grupă pînă cînd Titus Popovici va elabora un nou scenariu pentru el. Francisc Munteanu va realiza probabil anul acesta un film în Cehoslovacia. Deocamdată atît.

# la ordine

## OGLINZILE TIMPULUI

Publicăm mai jos fragmente dintr-o convorbire despre scenariu pe care un redactor al revistei noastre a avut-o cu scriitorul Alecu Ivan Ghilia.

**— Fără să fie întîmplătoare, întîlnirea mea cu filmul s-a produs totuși, datorită mai cu seamă stăruinței cu care un prieten — regizorul Iulian Mihu — a căutat să mă convingă să pun mîna pe condei și să scriu un scenariu. Pentru început am fost solicitat să scriu dialogurile unui film realizat de Marius Teodorescu. Este vorba de *Mîndrie*...**

**Nu e nevoie de menajamente. Rezultatul muncii mele n-a fost un prilej de... mîndrie. Evident, lipsa de experiență și-a spus și ea cuvîntul. Dar n-a fost numai asta. „Dialogul" meu a fost**



Iată o scenă din film în care fețele eroilor spun totul.

**acest dosar cu coperți naiv colorate este — de pe acum — un film, că fila rătăcită printre cărți și călimări conține „momentul-cheie", „lovitura" filmului, rodul unor intense eforturi.**

**Și totuși...**

**Cu un etaj mai sus, la 8, este o mică sală de proiecție. Aici are loc, obșinuit, premiera mondială a filmelor produse de Studioul „București".**

**Intrăm și noi în sală, o dată cu scenaristul, regizorul, operatorul și redactorul celei mai recente creații. Ei văd a zecea ori a suta oară filmul căruia i-au consacrat zeci și sute de ceasuri de trudă și sînt dornici să culeagă de pe chipurile noastre expresia concludentă în stare să confirme sau să contrazică propriile lor gînduri.**

**Imaginile lunecă, în tăcere, pe ecran și iarăși este greu să crezi că spectacolul la care ești martor, filmul întreg, cu ceea ce are mai izbutit (și cu ceea ce nu are) se cuprindea cu puțină vreme în urmă între copertele unui simplu dosar...**

**Apropiindu-și un număr impresionant de scriitori (Eugen Barbu, Alecu Ivan Ghilia, Ioan Grigorescu, Horia Lovinescu, Francisc Munteanu, Dumitru Radu Popescu, Titus Popovici, Marin Preda, Dimos Rendis, Petre Sălcudeanu, Nicolae Țic, Nicolae Velea și alții), grupele studioului fac eforturi pentru ca baza literară a filmelor să fie riguros asigurată...**

**Iată de ce în camerele și pe coridoarele etajului 7 domnește totdeauna cea mai vie animație.**

**Pentru că, în timp ce la etajul 8 se hotărăsc ultimele retușări la filmele terminate, cu un etaj mai jos se rostesc numele producțiilor viitoare, iar regizorii te invită la primul tur de manivelă, moment emoționant al începerii filmărilor, comparabil poate numai cu clipa în care, înainte de a porni în larg, vaporul aflat încă pe imensele schele ale șantierului naval, este împodobit sărbătorește în așteptarea tradiționalei ceremonii a spargerii sticlei de șampanie. Despovărat brusc de țesătura complicată a arborilor de lemn — schelele — vaporul alunecă, șovăitor, însoțindu-și mișcarea de un val uriaș și constructorii aflați pe țărm au în ciuda bucuriei nereținute, o oarecare descumpănire știind că, o dată cu vasul, încă puțin din făptura lor pornește în călătoria spre alte țărmuri, spre oameni.**

**Cu această imagine, a șantierului febril gata să lanseze noi nave pe ape (sperăm să fie nave durabile), am părăsit de pe acum celebrul etaj 7 al filmului romînesc.**

Răzvan POPOVICI

# un sur

# inea zilei : scenariul

socotit ca un „cuier" în care urmau să se agaţe sarcinile dramaturgice ale filmului, sarcini pe care contextul (imagine, interpretare) nu le slujea cu limpezime. Textul meu trebuia să fie doar un mijloc de a explica momentele psihologice ale filmului, meandrele naraţiunii, datele interioare ale unor personaje care nu vorbeau singure despre ele, care nu trăiau efectiv. În genere, cred că regizorul trebuie să se slujească de textul vorbit, dar dacă prin viziunea lui de ansamblu nu izbuteşte săşi comunice mesajul, ideea şi speră că dialogul îl va salva, el greşeşte fatal...

Desigur se poate angaja un dialoghist în realizarea unui film, însă cu condiţia ca să i se pună la dispoziţie un material dramaturgic de o construcţie robustă, pe care dialogul scris ulterior să-l lumineze, să-l coloreze, fără a avea însă sarcina de a-l „salva"...

Dacă nu este raportată la o experienţă concretă, discuţia despre specificul cinematografic nu-l poate decît îndepărta de ecran pe autorul de beletristică. Aceasta, în ciuda talentului literar şi în ciuda unei viziuni plastice despre realitate, care ar trebui să-l ducă, firesc, la porţile filmului; capătă adevărate complexe dacă, să zicem, nu cunoaşte unele noţiuni complicate de tehnică ori abrevierile înscrise în decupajele regizorale. Orice autor al unor proze dense, bazate pe înfruntarea unor caractere distinct conturate, utilizînd o construcţie dinamică, o desfăşurare alertă a momentelor, poate să scrie scenarii şi încă scenarii bune. El poate contribui la realizarea unor filme interesante, dar rolul primordial îl are — să nu ne facem iluzia că ar fi altfel — regia. Regizorul, în ciuda faptului că stăpîneşte tainele imaginii, „angajează" un operator. Bun cunoscător al muzicii, îşi apropie un compozitor. Se înconjoară de oameni (o echipă) care îi pot sluji intenţiile. El are nevoie de scriitor pentru stabilirea liniilor de acţiune, pentru organizarea materialului, pentru diferenţierea prin limbaj a personajelor. Dar regizorul vede filmul cu precizie, anticipează efecte, utilizează la maximum talentul colaboratorilor săi, iar misiunea scriitorului, oricît ar fi de importantă, nu trebuie exagerată fiindcă — repet — scriitorul nu poate „salva" un film. Marii regizori (Chaplin, Eisenstein, Fellini, Antonioni, Clair) şi-au compus, singuri sau în colaborare, scenariile...

În ceea ce priveşte tematica filmelor noastre — capitol esenţial al discuţiei despre scenariu — ne bucurăm cînd la festivalurile internaţionale ale filmului peliculele romîneşti sînt cu tot mai multă insistenţă remarcate. Şi e firesc să fie aşa. Dar ne poate paşte un pericol: în goana după subiecte care să fie universale, de interes internaţional, ignorăm teme specific naţionale, probleme de stringentă actualitate şi realizăm, filme-pamflet (reuşite, e drept), ca filmele lui Gopo, fie ecranizări în care temperamentul poporului nostru şi aspiraţiile lui către universalitate nu sînt slujite cu maximă veridicitate, ca în cazul lui Codin (reuşit, e drept) şi aşa, spectatorilor nu le sînt oferite oglinzi ale timpului şi peisajului nostru. Drama din Harakiri este de proporţii grandioase, dar eu n-o văd decît într-un film japonez; universul istoric pe care a fost proiectată mă interesează aproape în mod egal cu subiectul propriu-zis. Deci, militez pentru filme romîneşti. Nu „balade naţionale" cu decoruri şi costume de la „Muzeul satului", nu filme pline de ceea ce (turistic) se consideră a fi specificul minunatului nostru popor. Trebuie să realizăm filme care să ne zugrăvească aşa cum sîntem, cu drame şi întîmplări veridice, ridicate prin transfigurare artistică la valenţele simbolului. Aceste creaţii vor fi mesageri străluciţi peste hotare ai poporului şi, trăind realităţile unei epoci filozofic evoluate, putem avea convingerea că filmele noastre (cele bune, desigur) se vor impune cu hotărîre într-un context mondial.



Cred că discuţia despre scenariu trebuie continuată prin a ajunge la esenţă, adică la problemele privind filmul ca ansamblu de mijloace de exprimare, adică la problemele REGIEI de film. Consider că iniţiativa revistei „CINEMA", discuţia despre scenariul de film, este o bună „prefaţă" a unei viitoare confruntări de opinii.




# ris în plină vară

Conceput ca o comedie cinematografică de factură realist-lirică, cu ţărani din zilele noastre animaţi de o inteligentă energie, receptivi la toate cuceririle civilizaţiei socialiste, hotărîţi să muncească bine şi să se bucure de viaţă, filmul *Un surîs în plină vară* place fără rezerve esenţiale, producînd înainte de orice un sentiment tonic de consimţire, de agreabilă şi voioasă integrare (fără crispările de rigoare) în ambianţa tipic contemporană pe care izbuteşte — nu chiar din primele momente — să o cristalizeze. Tripla contribuţie a scenaristului, regizorului şi interpretului principal, căci toţi trei, se vede, au lucrat cu pasiune şi talent, a condiţionat valoarea acestui film care, în linii mari, şi cu toate că nu e lipsit de stîngăcii în realizare — satisface.

Scriitor de pe acum remarcabil, exponent de frunte al unei generaţii pline de toate înzestrările, dornică şi capabilă să facă artă — a vremii noastre — în adevăratul înţeles al cuvîntului, Dumitru Radu Popescu s-a impus atenţiei tuturor, bucurîndu-se de o unanimă recunoaştere printr-o de-ajuns de întinsă diversitate de preocupări, dar în primul rînd (prin cele două romane: „Zilele săptămînii" şi „Vara oltenilor", plus o bună parte a nuvelisticii sale), ca un observator ascuţit şi totodată ca un poet al universului ţărănesc în continuu proces de schimbare şi construcţie sub impulsul revoluţiei cu tot ce a însemnat ea în planul civilizaţiei şi în etica raporturilor umane.

Selectînd situaţii şi personaje reprezentative, semnificaţii care circulă în proza sa de inspiraţie ţărănească şi renunţînd deocamdată la valorificarea resurselor dramatice ale acesteia, el a compus, fără să se complice prea mult, un scenariu bun, simplu, pitoresc şi luminos, din care radiază o incontestabilă şi originală poezie, un lirism generos şi încrezător.

Dar meritul său principal este de a fi dat viaţă autentică şi substanţă unui tip pregnant, foarte specific, un tînăr ţăran deştept, înzestrat şi energic, admonestat cu umor tonic şi eficient pentru ambiţia sa, pînă la urmă sterilă, de a se realiza ca individualitate

*Continuare în pag. 4*

# la ordinea zilei: scenariul

## ELOGIUL ECHIPEI

de Dumitru Radu POPESCU

— Este necesar ca scenaristul să se cunoască bine cu regizorul. Să se cunoască aşa de bine, încît între ei scenariul să fie strîns ca într-o menghină şi — fiecare venind dintr-o parte — să-l modeleze împreună... Iar atunci cînd regizorul vine cu viziunea lui „filmică", nu va strica liniile directoare ale scenariului şi chiar dacă la turnare va simţi nevoia să adauge undeva o replică sau un detaliu, el va şti că acel personaj la crearea căruia a participat efectiv ar fi putut să facă un anumit fapt, să spună cutare replică. Pentru că dacă „ar respecta" exact scenariul (dar ca pe un lucru străin), fără să-şi permită nici o intervenţie, „respectîndu-l" l-ar sărăci, pe cînd aşa — parcă se contopeşte cu el, scenariul rămînînd o platformă, o pistă de lansare...

Am mai scris pentru Geo Saizescu cîteva scenarii care nu s-au realizat. O etapă care — poate — a fost necesară. N-am muncit însă „platonic", ci cu convingerea că totuşi vom reuşi să facem pînă la urmă un film. Ce-i drept, dacă am fi continuat să lucrăm astfel, probabil că la un moment dat am fi renunţat, pierzîndu-ne poate încrederea unul în altul, şi gîndindu-ne dacă cumva ne paşte ghinionul, sau unul din noi poartă cu el ghinionul...

Lucrînd astfel la scenarii, chiar fără să avem o bază reală pentru încrederea că ele vor deveni filme, au început să mă pasioneze problemele legate de a şaptea artă, gîndindu-mă: asta cum ar veni în film? Am fost împreună cu regizorul la vizionări... Eu discutam filmele din punct de vedere literar şi remarcam anumite lucrări care ţineau de linia ideii şi mai puţin pe cele care erau de domeniul regiei — pe acestea văzîndu-le global; el venea şi discuta latura „filmică" — în ce mod a rezolvat regizorul o scenă şi ce au adus actorii, cum a procedat operatorul, ce importanţă a avut bunăoară un amănunt de scenografie... La filme proaste chiar, sesiza ce bine s-au rezolvat lucruri pe care eu (dacă nu-mi plăcuse filmul) le neglijasem. Această şcoală reciprocă ne-a apropiat şi ne-a dat încrederea că vom putea lucra împreună şi vom putea reuşi să realizăm un film. Dacă ar fi să ne imaginăm scenariul ca pe o roată, mie mi-ar reveni o jumătate de roată, iar regizorului cealaltă. Dar regizorul va imprima roţii mişcarea, direcţia. Regizorul de fapt are mai multe „jumătăţi" de roată — pentru pictorul scenograf, pentru operator, o alta pentru costume — fiecare dintre aceştia constituind cu el un alt cuplu. Ideal este cînd aceste „roţi" slujesc „roata cea mare" — filmul. Pe Saizescu l-am văzut că aplica acelaşi sistem de colaborare cu Gheorghe Cornea — operatorul, cu Virgil Moise — arhitectul-scenograf etc. Saizescu mi s-a părut că e undeva şi pedagog în relaţiile cu echipa. Nu e şi „maestru".

Ce s-ar întîmpla dacă jumătatea mea de roată aş lucra-o fără să-mi pese de celelalte, dacă aş ţine la o replică a mea, care „mi-ar face servicii" (aş fi „spiritual", „filozofic"!) — dar n-ar funcţiona cu secvenţa (văzută altfel de către regizor) şi poate nici cu întregul? Ce-ar fi dacă operatorul ar avea şi el „replica" lui, şi pictorul de costume ar vrea să aibă un costum foarte frumos, care ar demonstra că are talent, gust etc.? La fel arhitectul, care ar dori să facă o casă... „colosală"! Toate acestea n-ar funcţiona cu întregul şi ar dovedi că regizorul nu ştie ce vrea. Este necesar deci (ca să nu zic obligatoriu) să ai încredere în gustul regizorului, să ai tăria de a nu ieşi tu în evidenţă, de a renunţa chiar uneori la micul tău aport, pentru ca să iasă un lucru bun. Renunţînd — să cîştigi!

Pledez deci pentru un colectiv unit. Ar fi ideal cînd eu, ca scenarist, aş face un nou cuplu împreună cu operatorul şi un altul cu arhitectul. La Un surîs în plină vară, eu i-am cerut arhitectului unele lucruri. Dar şi el a vrut să-i creez posibilităţi pentru un cîştig de expresivitate în sectorul său — să-i trec de pildă pe eroi printr-un anumit cadru, unde el putea



**Un surîs în plină vară...**



**Întrebările lui nea Grigore (Gheorghe Constantin) nu-l lasă indiferent pe Făniţă.**



**Făniţă, aşa cum ni-l înfăţişează actorul Sebastian Papaiani.**



**Pentru Liorica (Florina Luican), zîmbetul este un tovarăş nedespărţit.**

de stil vechi, anacronic, separîndu-se de sat şi vrînd să facă cu tot dinadinsul altceva decît fac toţi ceilalţi şi să se deosebească de ei, să strălucească de unul singur. Ironia şi efectul comic de bună calitate, pe care se întemeiază filmul, vin de-acolo că strălucirea rîvnită cu ardoare de tînărul Făniţă întîrzie să se realizeze şi ceea ce face el apare cu tot mai mare evidenţă ca o expresie a derutei, aşa încît în loc să fie invidiat, cum doreşte, este compătimit, provoacă reacţii şi atitudini de un umor condescendent de natură a-l determina să evite orgoliul, principiul de demnitate individuală, de la care n-ar fi vrut cu nici un preţ să abdice. De aceea se şi instalase într-o atitudine de refuz sistematic, în neînduplecata hotărîre de a urma un drum al său, deosebit de al tuturor. Acest erou trăieşte în film într-o succesiune de situaţii convingătoare, din care se desprind dincolo de efectul comic sau, mai bine zis prin mijlocirea sa, adevăruri revelatoare, străbătute de spiritul viu al contemporaneităţii noastre. În felul acesta, filmul depăşeşte simţitor limitele obişnuite ale genului superficial de comedii cinematografice menite doar să destindă şi să distreze, lipsite de consistenţă şi care în nici un fel — chiar dacă se menţin la linia de plutire — nu sînt exact ceea ce ne trebuie pentru a construi o artă a prezentului.

Trebuie să adaug că o bună parte din farmecul acestui film se explică prin contribuţia interpretului Sebastian Papaiani, cuceritor, spontan, perfect adaptat personajului său. Acest tînăr actor, impus atenţiei prin selectarea sa în rolul principal (Mihai Brad) din *Partea ta de vină*, este încă o dată, excelent. Rolul, cu toată aparenta simplitate, i-a fost dificil, mereu „pe muchie de cuţit", solicitînd o mare diversitate de nuanţe psihologice şi expresive, cu atît mai mult cu cît era ameninţat (la un accent în plus sau în minus) de primejdia inadecvării, din toate direcţiile posibile. Orientat de text, pe care l-a intuit spontan, sincer, el a dovedit că e în stare să evite ipostazele false — fie în sensul agravării aspectelor deficitare ale personajului său, şi excluderea sa din sfera umorului, fie în celălalt sens, care anula critica eficientă a aspectelor deficitare, anacronice — finalitatea, semnificaţia filmului, astfel încît prin exagerarea notelor de pitoresc să se îndepărteze de ideea demonstrată. A fost desigur orientat de regizor (Geo Saizescu) care la prima sa producţie de lung metraj arată că ştie să facă film.

Scenariul a plăcut tînărului regizor şi se poate spune că prea puţine din virtualităţile textului au fost lăsate pe dinafară, nevalorificate în măsura aşteptată. Meritul regizorului porneşte de la faptul că a înţeles ce vrea să spună scriitorul şi a materializat această înţelegere în imagini simple, clare şi convingătoare, care evită ostentaţia, artificiul, originalitatea căutată a procedeelor cinematografice. A ştiut să comunice filmului (cu toate că s-a şi împiedicat de cîteva ori, pentru că nu are încă destulă experienţă, nu stăpîneşte cu un aer deajuns de firesc mijloacele curente ale tehnicii cinematografice) un suflu dinamic, un stil unitar, o ambianţă tonică, un anumit lirism specific de altfel prozei lui Dumitru Radu Popescu. Distribuindu-l pe Sebastian Papaiani în rolul principal, a făcut o alegere cum nu se poate mai nimerită.

Florina Luican (Liorica), Dem. Rădulescu (Petrică), George Constantin (Grigore) s-au integrat ambianţei şi în unele puncte (în deosebi Dem. Rădulescu) au izbutit să depăşească nivelul onorabil.

Filmul are şi destule neajunsuri, este drept nu atît de supărătoare încît să pericliteze impresia de ansamblu, cum am spus, favorabilă. Se urneşte greu, secvenţele de început nu sînt de loc strălucite în sine şi nici nu se leagă într-o succesiune firească. Cele din final la fel, cred mai ales din pricină că elementul liric, cel comic şi cel (presupus) dramatic — „suferinţa" lui Făniţă cînd este încredinţat că Liorica s-a logodit cu altul, senzaţia că viaţa sa nu mai are sens etc. — nu se încrucişează într-o tonalitate unitară, convingătoare. Pe alocuri, situaţii neverosimile, de categoria celora pe care filmul, într-o măsură mai mare decît orice artă, nu le poate suporta, le subliniază apăsat nota stridentă. Înţelegem că genul comediei cinematografice are legile sale specifice, că nu trebuie judecat după criterii ce nu-i aparţin, că o anume notă idilică este aici mai greu de evitat, totuşi nu poţi să te sustragi impresiei că uneori s-a pierdut măsura, în dauna echilibrului necesar, că s-a mers prea departe cu convenţia: de la mic la mare, copii, fete tinere, băieţi, femei, bărbaţi, babe şi moşnegi, toţi înţeleg avantajele traiului în comun, numai Făniţă caută să se sustragă, numai el nu vrea să priceapă! Toţi îi vor binele, *totul* pledează împotriva egoismului lui Făniţă, dar el, printr-o logică greu de explicat, nu înţelege, nu şi nu. Unii îl iau cu binişorul, alţii sînt mai grăbiţi, mai nestăpîniţi, fratele mai mare se supără foc pe el, îl ia chiar la bătaie... Convenţie, desigur, dar am avut impresia că s-a trecut peste ceea ce convenţia însăşi ar fi putut îngădui. Aceasta face să scadă nivelul de autenticitate al filmului şi în unele zone îi periclitează armonia.

Sînt apoi şi infiltraţii de tip sentimentalist, mai ales în prezentarea dragostei Lioricăi pentru Făniţă. Fata e uneori afectată, — şi aici poate să fie şi din vina scenariului — prea vorbeşte ca din carte. Duioşia preşedintelui gospodăriei faţă de Făniţă e prea departe împinsă. Cam exagerată este şi furia fratelui mai mare, Colaie, personaj rău conceput de scenarist şi slab interpretat de Matei Alexandru. În rolul mamei, Silvia Fulda este schematică şi convenţională, joacă excesiv conform şablonului „mama care iubeşte mai mult pe ultimul născut".

Toate aceste erau probabil uşor de evitat, comedia realizată de D.R. Popescu, Geo Saizescu şi Sebastian Papaiani (restul fiind decor, fundal mai mult sau mai puţin autentic, dar asta nu are prea mare importanţă) este — privită în ansamblul ei — cuceritoare, plină de farmec şi poate fi socotită ca un succes al filmului romînesc pe teme de actualitate. Se pot face filme foarte bune luîndu-se ca punct de plecare opera scriitorilor contemporani. De această idee — a cărei fertilitate comedia lirică *Un surîs în plină vară* o dovedeşte într-un mod concludent — va trebui să se ţină seama şi pe viitor.

**Lucian RAICU**

construi o clădire de o anumită factură. În același mod am conlucrat cu operatorul. Cerințelor mele el le-a răspuns cu ale sale. Lui Gheorghe Cornea îi plac elementele mai poetice, caută să realizeze profiluri de o anumită grație etc. Și regizorul avea nevoie de planuri mai lungi, mai moderne, deci cerințe reciproce, care duc la perfecționarea fiecăruia în parte și a filmului în totalitatea lui...

Acum lucrez la primul scenariu gîndit și scris de la început pentru film. O grupă de geologi caută elemente care să slujească industriei noastre. O grupă mixtă, descoperind în vîrstele pămîntului acele elemente care nu se văd ușor — dar descoperind și „straturi" valoroase de umanitate în niște oameni care nu par așa de valoroși și nu sînt chiar atît de „rotunzi"... M-a preocupat de mult tema aceasta.

M-am gîndit de la început să-mi transpun această idee direct în film, fiind vorba de o acțiune dinamică (dinamică nu în sensul dinamismului acțiunii, căci „acțiunea" propriu-zisă e dispersată cumva, purtîndu-te mereu dintr-o parte în alta). În nuvelă comprimi sau dilați altfel „secvențele". Aici am pornit deliberat de la o viziune — să zicem așa — filmică. Sînt multe plecări, întoarceri, în așa fel încît caracterul personajelor se profilează pe o diversitate de locuri, pe continue deplasări ale aparatului. În schimb, în ceea ce privește timpul, am realizat un fel de comprimare. Dacă aș fi spus totul în proză, poate că un fapt s-ar fi petrecut într-o vară și urmarea lui în altă vară și de-abia atunci s-ar fi întregit un tip sau altul. Aceste mari deplasări în timp nu le poți face în film — sau nu sînt eu în stare să le fac. Eu am luat o vară și o echipă, care caută și găsește sau nu găsește ceva (la mine întîmplător găsește ceea ce caută; se știe că orice teren conține ceva, dar depinde ce și cît valorează ceea ce se descoperă).

Acest scenariu l-am discutat cu regizorul și ceilalți factori ai echipei încă în timpul turnării filmului Un surîs în plină vară, ne-am întîlnit cu geologi... Și operatorul a avut o întîlnire cu cîțiva geologi, iar în timpul discuțiilor noastre s-a interesat nu numai de cadrul plastic al acțiunii, ci și de caracterele personajelor. Asta fără ca să avem contract cu studioul pentru scenariu (poate nici nu vom face acest film). Nu cred că pentru ca să muncești ai totdeauna nevoie de contract. Dacă ai un scenariu bun, el se va face în mod sigur. Drumul firesc e viață-film, nu contract-film.

Vreau să subliniez că mereu am discutat cu toți trei — eu, regizorul și operatorul. Eu le-am povestit ideile filmului, pe urmă caracterele personajelor, pe urmă liniile acțiunii, așa cum se stratificau ele în noile etape de concepere a filmului... La toate acestea ei veneau cu observațiile lor, cu cerințele lor... În așa fel încît am ajuns să-i povestesc regizorului subiectul total înainte de a-l așterne pe hîrtie. Nu i-am dat textul („descurcă-te!"), ci i-am prezentat materialul de viață. Textul e ultima chestiune.

Dacă n-ar fi fost să fac acest scenariu pentru Saizescu, cred că nu l-aș fi făcut niciodată. Am scris scenariul pentru că l-am văzut pe regizor preocupat de temă. Altfel aș fi scris o nuvelă, mi-aș fi achitat „datoria" față de mine ca prozator... Dacă cineva voia să facă un film după ea... foarte bine! Dar, scriind nuvela, eu mă rupeam de ea...

Filmul se face cu echipa — cred eu. Și Drăgan lucrează cu aceeași echipă, și Gopo. Nu vine un scenarist de la Polul Nord și un regizor de la Polul Sud, un operator de la tropice și, de la ecuator, interpreții... Ar fi o șansă să iasă și așa un lucru genial — și în istoria filmului doar s-a întîmplat așa ceva; și această colaborare este bună; dar noi am preferat altă cale, care ni se pare că ar putea fi și ea valabilă.

## MISTERIOASA CENUŞĂREASĂ

de Vasile REBREANU

Nu cunosc odiseea tuturor scenariilor prezentate grupelor de creație ale Studioului „București" Știu că există și cazuri fericite, cu predilecție ale autorilor care au fost „atrași" mai de mult în cinematografie. Știu, de asemenea, că există și cazuri — cîte? — cînd tineri scriitori talentați au fost „atrași" (acest termen aparține studioului) și care tineri, după experiența practică pe care au avut-o, s-au îndepărtat cu promisiunea solemnă că mult timp nu vor fi autori de filme. Totuși se spune că la Studioul „București" a fost lansată zicala că «nici un scenariu într-adevăr bun n-a fost respins și nici un scenariu perfect închegat n-a fost „stricat"». Aceasta nu mi se pare a fi o justificare a unei munci creatoare. Mai întîi termenii lansați sînt echivoci. Ce înseamnă „într-adevăr bun" și „perfect închegat"? A vorbi astfel nu sîntem departe de un anumit mod sofistic de a discuta. Fapt este că se mai întîmplă ca un scenariu primit cu entuziasm de către grupă să cunoască niște peripeții după care — în cele din urmă, total metamorfozat — să nu mai poată fi recunoscut...

Ca această deocamdată „misterioasă Cenușăreasă" a literaturii să se bucure de atenția cuvenită din partea criticii, ar fi necesar publicarea de către reviste a scenariilor literare. Cred, ca cititor, că aș parcurge cu mare interes un scenariu literar în paginile „Luceafărului", „Gazetei literare", „Tribunei" ori într-o revistă lunară. Astfel, baza filmului ar putea fi supusă unei dezbateri și aprecieri publice largi, ar fi o competiție în prezența celui mai exigent arbitru: publicul. Astfel se va putea aprecia care scenariu a fost „într-adevăr" bun și „perfect închegat".

Actul de a publica un scenariu implică de la început un grad sporit de exigență din partea autorului și din partea redacției care îi oferă paginile. Studioul, la sfîrșitul unui an, ar putea selecționa din cele 30 de scenarii publicate — 10, dar 10 scenarii de actualitate „într-adevăr bune", chiar dacă nu și „perfect închegate". S-ar evita astfel trimiterea în producție a scenariilor slabe, fiindcă este păcat să se consume milioane de lei și cantități imense de energie umană pentru realizarea unor

*Continuare în pag. 6*

cinema

ŞANTIER

## NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR







După o perioadă destul de îndelungată, petrecută pe platourile de la Buftea, unde a reconstituit cu minuțiozitate interioarele epocii, echipa condusă de regizorul Mircea Drăgan va cutreiera pămînturile Moldovei filmînd scenele care se petrec în exterior.

1 Întors pe plaiurile Moldovei, Tudor Șoimaru (V. Boghiță) și-a găsit doi prieteni de nădejde în Temir bei (Colea Răutu) și Bîrnova (Amza Pellea).

2 Tudor Șoimaru și Magda Orheianu (Ana Maria Nicolau).

3 Un izbutit cadru de epocă.

4 Armuri, oameni și intrigi.



# la ordinea zilei: scenariul

filme care spun prea puţin contemporanilor. Menajamentele, politeţea nu au drept de cetăţenie în republica artelor.

Cum însă deocamdată nu se publică scenarii, sînt foarte multe schiţe bune, nuvele remarcabile, cu o tematică actuală şi scrise la o înaltă ţinută artistică demne de luat în consideraţie. S-ar putea realiza multe filme de valoare după schiţele scriitorilor noştri tineri şi vîrstnici. Aşteptăm, de pildă, filmul — marele nostru film — despre satul de astăzi, un film despre dragoste, care să dezbată cu francheţe şi inspiraţie problemele etice ale tineretului; nu avem încă un film despre studenţi...

Filmul, mai mult poate decît oricare altă artă, este chemat — datorită largei lui răspîndiri în mase — să răspundă întrebărilor omului contemporan, frămîntărilor lui. Pentru aceasta este necesar să-l ia drept erou tocmai pe „eroul timpului nostru". Să ni-l înfăţişeze în toată complexitatea lui, aşa cum este, cum tinde să fie, cum ar putea să fie. Să vină cu suflul contemporaneităţii, să fie pătruns de incandescenţa timpului pe care-l trăim.

Există toate condiţiile pentru a realiza asemenea filme. Vorbesc de condiţiile obiective. Dar se pare că sînt unii factori subiectivi care împiedică sau întîrzie realizarea unor asemenea filme: lipsa de exigenţă, împăcarea cu mediocritatea, necunoaşterea vieţii, o falsă optică asupra realităţii, o optică idilică, desuetă şi o falsă părere asupra capacităţilor intelectuale ale spectatorului, a receptivităţii lui, a puterii lui de a vibra în faţa operei de artă. Dacă realizatorul filmului îşi închipuie că acela căruia i se adresează este un ins incapabil de a sesiza şi a înţelege frumosul, greşeşte profund. Eroarea este cu atît mai mare şi mai intolerabilă, cu cît avem de-a face azi, în ţara noastră, cu milioane de oameni ridicaţi la lumină de Revoluţie, înseteţi de frumos. Or, un film care reprezintă eroi — şi mai sînt filme de acest fel, le ştim cu toţii, afară poate de autorii lor — îmbrăcaţi în salopete pe un fundal de şantier, dar care gîndesc şi acţionează şi au un univers spiritual ca personajele romanelor franţuzeşti şi englezeşti din secolul al XVIII-lea, nu fac nici un fel de serviciu studioului, şi



cu atît mai puţin spectatorilor.

Spectatorul nu pretinde ca un film să cuprindă toate problemele pe care le întîlneşte în viaţă. Ne sînt dragi eroii care luptă pentru calitate în producţie, pentru puritate în dragoste, pentru apărarea umanităţii, care se sacrifică pentru patrie, care luptă pentru pace, eroii tăcuţi şi anonimi care făuresc lumea. Dar ambiţia de a amesteca toate acestea într-un spectacol de două ore, este greu de înţeles.

Nu ştiu de la care artă are filmul mai mult de învăţat, dar am convingerea că un film adevărat trebuie să aibă undeva sîmburele de foc al poeziei, care să iradieze, care să mişte destinele, să le contra-puncteze, să distribuie luminile şi umbrele lumii pe care o înfăţişează, să sculpteze eroii, să dea incandescenţă limbajului. Filmul are posibilitatea unică de a arunca în luptă toate armele, îi stau la dispoziţie şi imaginea şi monologul, sunetul, culoarea, introspecţia, retrospecţia, cu un cuvînt — mijloacele tuturor artelor. Şi atunci? Atunci trebuie, îndrăzneală creatoare, pricepere, şi — iarăşi — incandescenţă. Şi dacă se poate, „niţel talent". Aş adăuga că am văzut filme (Insula, Electra) la care am avut sentimentul că nici o altă formă a artei nu posedă atîta expresivitate şi forţă. Filme de o cutremurător de mare simplitate, rotunde şi simple.

## POEZIE ŞI POETIZARE

de Gheorghe TOMOZEI

Ani de zile s-au comentat păreri potrivit cărora filmele n-ar avea nevoie de scenarii complete, întrucît munca de pe platou ar oferi soluţii salvatoare şi inspirate. S-a mai spus că scriitorii nu prea ar avea contingenţe cu cea de a şaptea artă, fiind „robiţi" de rigorile genurilor literare pe care le practică, şi că este nevoie de un „produs" de ultimă oră: scenaristul de profesiune, personaj hibrid dotat cu cunoştinţe tehnice plus puţină şti-

CORESPONDENŢĂ DIN ITALIA ■ CORESPONDENŢĂ DIN ITALIA ■ CORESPONDENŢĂ DIN



**Moment liric din** Fata lui Bube, **cu Claudia Cardinale, în regia lui Comencini.**

# PANORAMIC ITALIAN

Enrico ROSSETTI

Nu a fost un an prea fericit 1963 pentru cinematografia italiană. Este adevărat că filmele italiene au triumfat aproape la toate festivalurile internaţionale, de la Mar del Plata cu *Fanfaronul* al lui Dino Risi la Cannes cu *Ghepardul* lui Visconti, de la San Sebastian cu *Omul Mafiei* de Alberto Lattuada, pînă la Berlin cu *Diavolul* lui GianLuigi Polidoro, de la Moscova cu *Opt şi jumătate* al lui Fellini, pînă la Veneţia cu *Mîinile pe oraş* al lui Francesco Rosi. *Divorţ italian, Opt şi jumătate, Mondo cane, Boccaccio '70, Femeia în lume,* au adus încasări fabuloase chiar pe piaţa dificilă, americană. Totuşi aceste succese nu reprezintă altceva decît moştenirea fericitei perioade în care cinematografia italiană părea că se îndreaptă într-un marş impetuos spre cucerirea unei poziţii de frunte.

1963 rămîne, dimpotrivă, anul unei bruşte treziri. El a demonstrat cît de nejustificată a fost euforia de care s-au molipsit producătorii. Creşterea veniturilor provenite din vînzările în străinătate nu a reuşit să echilibreze bugetul: după toate calculele, industria cinematografică italiană continuă să înregistreze un pasiv permanent de circa zece miliarde de lire pe an. Imprudenţi, stimulaţi de optimismul general, mulţi producători s-au lansat în acţiuni nebuneşti şi au favorizat o concurenţă neumană. Costul unui film ajunsese fabulos. Goana după autori tineri care să încerce să imite papagaliceşte succesele „noului val" francez şi să alerge după premiile festivalurilor, după aplauzele criticii, i-a determinat pe producători să încredinţeze



**Excepţionalul portret al actriţei franceze Annie Girardot din filmul** Tovarăşii.

filmele unor regizori lipsiţi de talent şi de măiestrie, cu rezultate dezastruoase atît economice cît şi artistice. Primăvara anului 1963 a fost constelată de falimente neaşteptate, iar multe case producătoare şi încă dintre cele mari au avut mari dificultăţi financiare. Printre acestea se numără şi „Titanus", una dintre firmele cele mai puternice şi mai vechi, poate cea mai puternică, datorită unor filme ca *Ghepardul, Cronica unei familii, Cele 4 zile ale Neapolului*, care a fost constrînsă să-şi suspende activitatea. Actualmente ea există doar ca o casă de închiriat, în timp ce la sfîrşitul anului 1962 avea pe şantier mai mult de 20 de filme.

Situaţia economică a influenţat într-adevăr în mod dramatic (şi cum ar fi putut fi altfel, ca urmare a structurii industriei cinematografice italiene?) calitatea producţiei. Prin natura ei, producţia cinematografică trăieşte din credite bancare şi sînt foarte puţini acei producători care au resurse financiare proprii.

Cinematografia italiană a scăzut la nivelul unor producţii provinciale, caracteristice unei epoci cu mult lăsată în urmă. Va fi destul de greu ca, în anii care vor veni, să putem avea ocazia să întîlnim deseori filme de o certă angajare — istorică, politică şi ideologică — ca *Salvatore Giuliano, Cele 4 zile ale Neapolului, Procesul din Verona, Mîinile pe oraş* sau de o măestrie stilistică remarcabilă, ca de pildă *Cronica unei familii*. Nu ne putem aştepta la mai mult decît nişte satire strălucitoare de vervă, un soi de farse interpretate de Vittorio Gassman sau de Ugo Tognazzi *(Succesul, Monştrii)* sau

ință a compoziției, ceva atmosferă poetică, vreo cîteva dialoguri vioaie și — dacă se poate — și niște idei.

Conchidem totdeauna în acord unanim că se scriu și se turnează încă multe filme slabe, cenușii, goale de conținut faptic, lipsite de idei majore. Cum scriem? cu ce scriem? par lucruri lămurite. (În intervenția sa, Iulian Mihu are la un moment dat o asemenea frază:... „știe că, schimbînd mașina de scris cu aparatul de filmat, n-a înlocuit o pereche de pantofi cu alta, ci a dat peste un mijloc de expresie răzvrătit". (Preferam o comparație cu... pălării). Vorbind despre poezia unui film, mulți dintre cronicarii noștri o inventariază sau îi constată absența la modul în care se referă la unele date tehnice, ca de pildă machiajul sau scenele de luptă. „Poezie" este cînd... curg streșinile, cînd o ceașcă albă se sparge de un clavecin negru, cînd o creangă înflorită este cercetată de albine, ori cînd „ei" se sărută. „Poezie" este cînd oamenii vorbesc cam așa: „Îți amintești seara aceea de toamnă tîrzie în care..." sau „Ah, ce lucruri minunate vom face împreună!"



Aceste citate — inventate — și-ar fi găsit loc în multe filme în care creatorii operează cu mijloace presupuse ale poeziei, în zone superficiale ale caracterelor umane, împodobind personajele cu atribute inutile, artificioase. Sînt filme în care interioarele — toate — par expoziții de mobilă (aceleași lustre de fier forjat, aceleași fotolii-ou, aceleași naive vase de ceramică, noi-nouțe, strălucesc în lumina reflectoarelor) și spectatorul e obligat să „creadă" decorul acesta rece, este silit să vadă „poezie" în corectitudini silite, în unghiuri intens studiate.

Orientarea spre o artă de esență poetică ține de natura temperamentală a unui popor, de receptivitatea lui la frumos, de logica și de accepția metaforei. Dacă în arta — scrisă, ori filmată — a orientului există, cu precădere, metodice și masive traduceri în simboluri a unor adevăruri complicate ori simple, dacă în această artă oamenii apelează la tehnica fabulei chiar în conversații cu totul obișnuite, arta contemporană a popoarelor Europei se caracterizează prin ocolirea simbolurilor intermediare. Printr-un dialog firesc, uzînd de construcții artistice dinamice, cu sugestii adesea înșelătoare și cu confruntări neașteptate; prin eliminarea pe cît posibil a stărilor excesiv convenționale (aparteuri teatrale), drumul spre idee este simplificat de metaforă. Povestite, marile filme poetice nu interesează în chip deosebit, pasiunea pentru largi desfășurări epice îl stăpînește pe spectator, dar iarăși o întrebare: ritmul de acțiune alert nu este compatibil cu poezia? De ce această ruptură? De ce mai ales filmelor statice, cu secvențe derulate lent li se atribuie virtuți poetice. Există Rilke și Bacovia? Da, dar mai există și Whitman și Maiakovski. Este o accepție desuetă a ideii de poezie în film. Nervii și sîngele omului contemporan au vibrații noi, încordate, imperceptibili timpului, luminii și peisajelor sigure. El tinde spre o înțelegere completă a fenomenelor artistice și tehnica filmului trăiește o epocă de perpetuă modernizare, iar narațiunea peliculelor se schimbă datorită acestei înțelegeri, acestei afirmări a unui act de cunoaștere. Cred că filmul poetic (adică toate filmele bune) se apropie cel mai mult de inima oamenilor vremii noastre și el se poate fixa cu trăinicie în memoria lor. Deci, nu filme siropoase, abundent colorate, pot sugera poezia. Bidonul de petrol plin cu... Coty (de care se slujea ostașul-frizer improvizat din Pace noului venit), bidonul coclit, inform, etichetat cu creta, este mai poetic decît toți trandafirii unor filme cu culori de operetă. „Cheful" solitar al lui Chaplin în Goana după aur este mai poetic decît fastuoasele ospețe din Vikingii și este mai plină de poezie și de castă senzualitate secvența din Roșu și negru în care Julien Sorel atinge mîna doamnei de Rénal decît sărutările interminabile din Carmen de la Ronda.

Fără a avea de-a face cu un gen de filme de o tulburătoare noutate — filmul poetic — trebuie pornit de la premisa că poporului nostru, însetat de frumusețe, păstrător al unor comori folclorice de o multitudine aproape imposibil de investigat, îi este apropiată o asemenea modalitate cinematografică. Așa cum proza noastră este străbătută de mari zone de poezie concentrată — Sadoveanu, Matei Caragiale, Camil Petrescu etc. — putem să cultivăm cu încredere pasiunea pentru o „invazie" a poeziei în film.

E nedrept, e absurd să comentezi scene de lirism cu ușurința, nu a unui dezabuzat de poezie, ci a unui profan: „A, dar asta e poezie..." Regizorii care n-au mai compus versuri din anii liceului, nu se pot „răzbuna" atît de crunt pe ei înșiși în primul rînd, refuzîndu-și procedeele legate de poezie. Alături de Gopo, autor de poeme cosmice, și alți creatori trebuie să nu-și lipsească filmele de esențele rare ale poeziei. Cinematograful (juvenil) îmbogățit de scîntei neașteptate, mereu efervescent, nu poate trece nepăsător pe lîngă această venerabilă (milenară) ființă care e poezia.

## Ă DIN ITALIA ■ CORESPONDENȚĂ DIN ITALIA ■ CORESPONDENȚĂ DIN ITALIA

de Alberto Sordi (*Învățătorul din Vigevano*), ori supermontări spectaculoase cum va fi, probabil, *Biblia*. Evident că excepțiile nu lipsesc. Din acest tablou cam dezolant, trebuie omise, din fericire, acele nume care și-au cîștigat o celebritate mondială: Germi, Visconti, Fellini, Antonioni și Sophia Loren, Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni. Filmele lor s-au eliberat de obligațiile față de legile care reglementează producția italiană. *Sedusă și abandonată* de Pietro Germi (mai mult de trei luni regizorul a lucrat cu multă migală la montaj și la sincronizări), *Deșertul roșu* de Michelangelo Antonioni (încă în lucru) *Giulietta miracolelor* de Federico Fellini (turnarea începe în luna martie), nu vor înșela, poate, așteptările noastre.

Filmele italiene prezentate publicului în ultimele luni ale anului 1963 au demonstrat limpede situația cinematografiei noastre, au derutat critica și pe spectatori și nu au reușit să înfrîneze puternica concurență a producției americane care se apropie de succesele de casă de pe vremuri cu *Lawrence din Arabia*, *Cucerirea Vestului*, *Cleopatra*, *Strada* etc. La Veneția, prestigiul cinematografiei italiene a fost salvat de *Mîinile pe oraș*, singurul film care a putut fi acceptat dintr-o participare națională destul de bogată (cititorii revistei „CINEMA" au mai auzit fără îndoială despre *Mîinile pe oraș*, dar ținînd seama de importanța filmului, în curînd îi voi dedica un articol special). După *Mîinile pe oraș* însă, cerul cinematografiei italiene s-a întunecat, împînzit de deziluzii mari și mici. Simpatia publicului, manifestată vădit, a mers către *Succesul* și *Monștrii* (încasări fabuloase) către *Ieri, azi, mîine* (alt mare succes de casă care se presupune că-l va depăși pe cel al lui *Boccaccio '70* și va învinge recordul deținut de *La dolce vita*), sau către *Il boom* și *Învățătorul din Vigevano*. Dar critica nu poate împărtăși întru totul entuziasmul publicului. *Succesul* — regizor Mauro Morassi cu supervizarea lui Dino Risi, interpretat de Vittorio Gassman și Jean-Louis Trintignant — e o satiră a anumitor aspecte ale societății italiene de azi (printre altele, dorința de îmbogățire prin intermediul unei lovituri norocoase dar nu prea corecte). Fondul acestui film este amar, dar morala lui e puțin cam facilă și adeseori tinde să capete caracterele unei farse triviale. *Monștrii* — regia Dino Risi, interpretat de Vittorio Gassman și Ugo Tognazzi — e mai puțin ambițios dar, cu anumite limite, mai reușit. E vorba de o galerie de personaje tipice pentru societatea italiană din zilele noastre, cu toate tarele care o caracterizează: imoralitatea, cinismul, cruzimea, ipocrizia, vanitatea, pasivitatea, deformația profesională. Aceste personaje interpretate cînd de Gassman, cînd de Tognazzi sînt abia schițate dar cu atît mai reușite. Privirea pe care regizorul și autorii o aruncă asupra acestor oameni este deosebit de pătrunzătoare, iar spectacolul condus cu măiestrie este de o ironie mușcătoare. Mai bun decît *Succesul* este *Il boom* — regizor Vittorio de Sica, scenariul Cesare Zavattini, interpretat de Alberto Sordi. Tema e aproape aceeași: angoasa unui om care se zbate să cîștige bani și pînă la urmă se îngroapă în datorii pentru a-și păstra soția și a-i oferi o viață luxoasă. Cînd a văzut semnătura lui De Sica, decepționată, critica a strîmbat puțin din nas. Desigur că nu este vorba de un film pe măsura faimei autorului. Dar de aici înainte, De Sica pare a fi renunțat să se angajeze prea serios, după răsunătorul insucces al *Judecății universale*, și a decis să se limiteze să-și pună semnătura în slujba spectacuoaselor producții de larg consum, iar cea de care vorbim, bine interpretată, bine povestită e mai mult decît meritorie. Tot lui De Sica îi aparține și marele succes, *Ieri, azi, mîine*, un film produs de Carlo Ponti la comanda americanului Joe Levine, o urmare a altui succes: *Boccaccio '70*. Formula e asemănătoare: trei povestiri despre Italia de azi. Numai că acest film se bazează în întregime pe faima regizorului și a celor doi interpreți: Sophia Loren și Marcello Mastroianni. În rest, un spectacol oleograf și convențional, dar luat în general, destul de amuzant. O deziluzie totală chiar și pentru public este *Învățătorul din Vigevano*, care-și datorează încasările numai renumelui lui Alberto Sordi, interpretul rolului titular. Elio Petri (regizorul care a realizat *Ucigașul* și *Zile numărate*), unul dintre tinerii în care se pun cele mai mari speranțe, pare a fi pierdut și inspirația și măiestria. Filmul care ar fi trebuit să se refere la tarele unui orășel industrial de provincie, corupt de boom-ul economic, la îngustimea de spirit și meschinăria învățătorilor, nu reușește să fie decît opac, inform ca stil și contradictoriu. Chiar și de la *Tovarășii* — regizor Mario Monicelli, scenariul Age și Scarpelli (autorii *Marelui război)* avînd interpreți străluciți ca: Marcello Mastroianni, Bernard Blier, Annie Girardot, Renato Salvatori, Folco Lulli — am fi așteptat mai mult. *Tovarășii* evocă primele greve de la Torino, viața dură din filaturi, mizeria, foamea, raporturile dintre patroni și muncitori, arestările operate de poliție în rîndul primilor agitatori socialiști constrînși la o viață clandestină. Prima parte a filmului e destul de frumoasă: redarea vieții din filaturi este precisă și sugestivă. Dar partea a doua lasă de dorit, povestirea pierde din luciditate, figura activistului politic interpretat de Mastroianni nu este relevată cu destulă maturitate. Iar socialismul, așa cum îl vede Monicelli, e prea patetic și romantic. *Tovarășii*, cu toate defectele sale, rămîne totuși cel mai bun, cel mai nobil și cel mai angajat dintre toate filmele prezentate în toamna trecută, după Festivalul de la Veneția. Cît despre celelalte, ele s-au izbit de insuccesul de public și de răceala criticii. Cîteva au manifestat unele ambiții, ca de pildă *Plictiseala* de Damiano Damiani, după nuvela lui Moravia și *Corupția* de Mauro Bolognini, dar nici unul nu depășește o anumită mediocritate și nu reușește să stîrnească curiozitatea publicului, cu toate promisiunile de strip-tease și de situații picante (se pare că măcar o scenă în care protagonista trebuie să apară dezbrăcată devine obligatorie în multe filme italiene și mai ales în cele americane.)

Acesta este tabloul melancolic și sărman al toamnei italiene. Iar, în afară do *Sedusă și abandonată* al lui Germi și *Fata lui Bube* al lui Luigi Comencini nu cînt multe titlurile de la care am putea aștepta o oarecare improspătare, în primăvară. Un bilanț cam mediocru.

**O scenă de masă avînd un rol dramatic important în filmul lui Francesco Rosi,** Mîinile pe oraș.



# „VALURI“ paralele

de S. DAMIAN

S-a observat că pentru cinematografia franceză noţiunea de „noul val“ rămîne destul de vagă, deoarece acoperă un fenomen eterogen, adesea chiar contradictoriu. Cu binecuvîntarea că aparţine „noului val“, dăruită cu generozitate în ultimii ani, producţia multor tineri regizori a trecut în faţa criticii de specialitate un fel de examen al maturităţii. Pînă la urmă e totuşi lesne de constatat că preocupări şi tendinţe variate, cu semnificaţii divergente, nu pot fi reunite sub o unică formulă. Cînd recurgi la înşiruirea de nume descoperi vecinătăţi curioase: fii de bani gata, care se amuză cu plimbarea obiectivului de luat vederi şi investesc sumele părinţilor în construcţii extravagante, destinate să epateze, alături de tineri porniţi de jos, îndrăgostiţi sincer de cinema, avizi să se mărturisească şi să exprime un punct de vedere; palavragii, amatori de interviuri, declaraţii şi dezvăluiri senzaţionale, alături de taciturni, care se consacră cu abnegaţie artei şi ocolesc publicitatea, relaţiile mondene; estetizanţi care îşi fac o glorie din opacitatea lor la dramele umanităţii alături de artişti cu o conştiinţă civică dezvoltată. Aşadar o coeziune a rîndurilor e greu de închipuit şi aprecierile trebuie să se bizuie pe delimitări prealabile.

Nu se poate stabili astăzi fizionomia unui curent care se iveşte într-o ţară fără a se recurge la termeni de comparaţie pe plan internaţional. De aceea am încheiat în numărul trecut, analiza „noului val“ cu o referire la tînăra generaţie de cineaşti italieni. Dezvoltînd acum această paralelă putem remarca faptul că notele comune atribuite tinerilor regizori italieni au o fundamentare mai solidă. Multe din ultimele filme produse la Roma sau Milano cristalizează tendinţe care pot căpăta caracter de grupare, de şcoală. Ideea artistului *angajat* reuneste tînăra generaţie italiană, solicitată acut de problemele sociale, de expunerea unui punct de vedere asupra realităţii imediate. Deşi există şi cazuri discordante, majoritatea producţiilor de valoare din cinematografia italiană de azi poartă amprenta unei polemici.

Interesul pentru condiţiile de trai ale diferitelor categorii sociale, curajul de a spune adevărul, patosul militant, sînt trăsături radicale pe care „noul val“ le revendică.

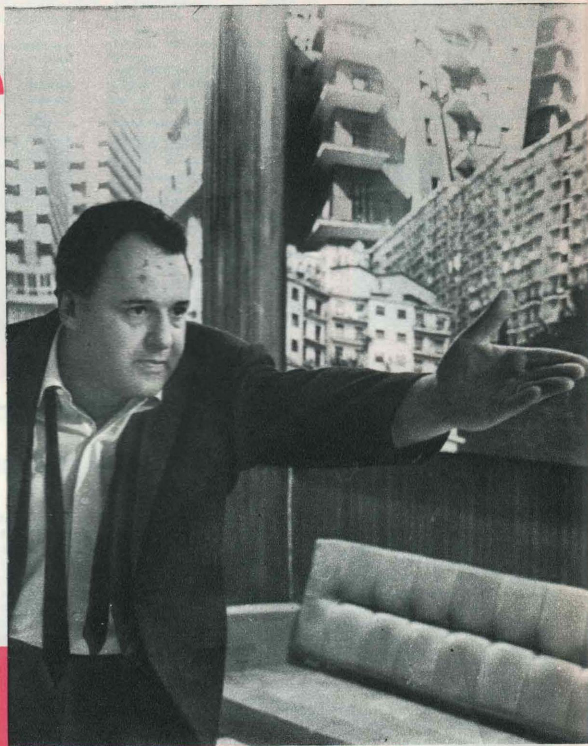
★

Tinerii regizori francezi au început prin a da o replică violentă filmului comercial, convenţiei şi mediocrităţii. S-au conturat tendinţe interesante: filmul elaborat riguros, grav şi stilizat, cu năzuinţa de a dezvălui lumea lăuntrică, reprezentat în special de Alain Resnais, apoi de Henri Colpi, Armand Gatti etc.; o construcţie mai spontană, apropiată de documentar, cu o logică de narare mai paradoxală a adoptat Jean-Luc Godard; elementele unui romantism contemporan întîlnim la François Truffaut, Louis Malle, sau Jacques Demy. Alţi componenţi ai „noului val“ au renegat însă repede fronda iniţială şi au reactualizat clişeele filmului confecţionat, mizînd, chiar mai mult ca înainte, pe frivolitatea sexuală sau pe formalismul decorativ. Pînă şi colegii de breaslă îşi exprimă uneori dezaprobarea faţă de acomodările degradante ale unor regizori (cazul lui Vadim e notoriu).

În „Cahiers du Cinéma“ se susţine că Roger Vadim ar fi putut provoca efecte delirante şi zguduitoare, dacă ar fi înţeles erotismul ca o forţă explozivă, care poate azvîrli în aer vechi fortăreţe, minate de convenţii, de prejudecăţi şi superstiţii morale. Puse cap la cap filmele sale dovedesc însă că cineastul a ajuns indiferent la adevărul artei şi al eticei. *„El a ales o cale a mîntuirii: fadoarea burgheză a celei de a V-a Republici“* — conchide „Cahiers du Cinéma“. Şi alte forme de readaptare la decadentism se manifestă în cinematografia franceză. Chiar producţiile bune ale „noului val“ suferă, cum arătam şi altă dată, de o gravă restrîngere tematică, astfel că realitatea contemporană a Franţei, cu aspectele ei complexe, cu contradicţiile şi raportul de forţe istorice e reflectată extrem de trunchiat. „Noul val“ francez n-a schiţat o veritabilă tentativă de a îmbrăţişa marile teme ale epocii.

Tot ca o ripostă la filmul conformist tradiţional s-a născut şi „noul val“ italian. Numai că semnificaţia socială a protestului este incomparabil mai puternică. Dacă perioada de după război a coincis cu timpul de glorie al neorealismului, reacţiunea a destrămat apoi unitatea combativă a regizorilor italieni şi a contribuit la răsfirarea celor mai buni cineaşti depărtîndu-i de ascuţitele fenomene economice şi politice ale Italiei. Reprezentanţii de frunte (Rossellini, Fellini, Antonioni, Visconti) care au dus filmul italian la culmi nebănuite, rămîn însă extrem de diferenţiaţi ca preocupări, particularizînd la maximum porţiunile lor de explorare. Elanul celor mai tineri regizori din ultimii doi ani (Vittorio de Seta, Ermanno Olmi, Gregoretti, Damiano Damiani) ţinteşte spre o reconstituire a unităţii tematice şi artistice, plecînd de la ideea fidelităţii extreme faţă de realitate. Accentul cade aproape exclusiv asupra transpunerii în film a împrejurărilor social-politice din viaţa Italiei. Neorealismul resuscitat în faza actuală este mai pronunţat documentar decît în trecut. Unii regizori manifestă o nepăsare faţă de structura narativă, faţă de mijloacele de şoc ale cinematografului (Olmi: *O slujbă sigură*). Elocvent apare efortul continuu de a demonstra un adevăr al istoriei, folosind în acest scop logica stringentă a întîmplărilor vieţii, reproduse aidoma. Ca nişte cercetători tentaţi de a găsi legi, caracteristici comune, regizorii sînt atraşi adesea mai mult de generalitatea fenomenului decît de incidentele de ordin individual. Cel mai intempestiv dintre ei, Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano* şi *Mîinile pe oraş*) concepe filmele ca o îmbinare de mijloace publicistice — argumente imbatabile într-o pledoarie pentru înlăturarea unei nedreptăţi. Condiţiile de mizerie materială care îl împing pe un om simplu să comită un act criminal — ne sînt dezvăluite în filmul *Ucigaşul plătit* (Damiano Damiani). Pelicula înregistrează fişe de sociologie clare şi concludente (filmele *Bandiţii din Orgosolo* de De Seta, *O slujbă sigură*).

Sînt şi alte tendinţe care apar în creaţiile tinerilor regizori italieni. Zurlini (*Cronica unei familii*, *Fata cu valiza*) împrumută maniera jurnalului intim, dornic să sugereze răsunetul fenomenelor sociale în conştiinţa oamenilor. Esenţa descrierii păstrează un caracter realist. Elio Petri încearcă în *Zile numărate* o zugrăvire a condiţiilor de viaţă ale unui muncitor zilier. O înclinaţie spre complicarea artificială a intrigii deviază însă naraţiunea: din peregrinările bătrînului care refuză să mai muncească se desprinde mai degrabă efectul demoralizator al unei întîmplări trăite. Gîndul obsedant al morţii îl torturează pe erou care caută diverse mijloace de sustragere. Peste situaţiile reale descrise se întrevede parcă prezenţa regizorului, care intervine arbitrar, urmărind satisfacerea



**Rod Steiger în filmul** Mîinile pe oraş **care a obţinut la Veneţia în 1963 „Leul de aur“**



**Filmul lui Monicelli,** Tovarăşii, **reuneşte interpreţi de valoare: Bernard Blier, Renato Salvatori, Marcello Mastroianni.**

unor teze abstracte (vecinătatea morţii îi provoacă bătrînului stări de conştiinţă ciudate şi un scepticism existenţial). Există desigur şi în Italia o producţie abundentă inferioară şi mediocră, încurajată oficial pe criterii comerciale; puţini dintre tinerii de real talent se pretează însă la o activitate de mercenari.

★

„Noul val" francez prezintă multe trăsături originale, care au impus, evident, un stil. Ceea ce nu înseamnă că nu se pot descifra filiaţii şi apropieri artistice. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette fuseseră critici cinematografici cunoscuţi şi vizitatori frecvenţi ai cinematecilor. Unele creaţii ale lor mărturisesc admiraţia pe care o nutresc faţă de corifeii filmului mut şi faţă de deschizătorii de drumuri din era cinematografiei sonore (Griffith, Eisenstein, Dovjenko, Dreyer, Fritz Lang, Jean Renoir). Pentru Alain Resnais, preocupat de armoniile plastice ale imaginii, de forţa de sugestie, Eisenstein şi Orson Welles sînt o sursă primordială.

În preferinţa pentru mişcarea aproape de documentar a filmelor lui Godard distingem însă şi ecoul neorealismului italian (*Paisa* de Rossellini şi *Pămîntul se cutremură* de Visconti). Cu deosebire Rossellini este studiat cu scrupulozitate şi chiar, dintr-o neţărmurită consideraţie, absolvit uneori de experienţele ratate. Pe alte coordonate, e indiscutabil că eforturile lui Alain Resnais se intersectează undeva cu cele ale lui Antonioni în tratarea temei singurătăţii, a posibilităţilor de comunicare între oameni, în găsirea unei echivalenţe cinematografice pentru a exprima durata stărilor psihologice. Între Resnais, Louis Malle (*Focul fatidic*) şi tînărul regizor italian Zurlini se pot semnala, de pildă, înrudiri în maniera de descriere a lumii lăuntrice.

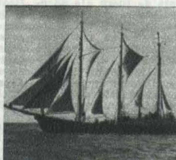
Pentru „noul val" italian prestigiul maeştrilor neorealismului este imens. *Banditţii din Orgosolo* se resimte de pildă de înrîurirea lui Visconti (*Pămîntul se cutremură*). Mai întîi în ce priveşte încrederea în autenticitatea vieţii însăşi. Şi în filmul lui De Seta apar actori neprofesionişti, oameni din sat, iar moravurile, mentalitatea şi în special coacerea revoltei apar înfăţişate în starea lor „brută". Apoi, de la neuitatele jocuri de lumini în noapte ale bărcilor de pescari şi ploaia care inundă uliţele mizere, alcătuind arabescuri cenuşii (*Pămîntul se cutremură*) pînă la piscurile golaşe ale muntelui pe care ciobanul cu turma lui de oi înscrie o odisee contemporană (*Banditţii din Orgosolo*) există o corespondenţă de viziune plastică. Regizorii italieni arată ei singuri ce au învăţat de la cinematograful sovietic (atenţia îndreptată asupra fenomenului social, stringenţa determinării personajelor şi a transformărilor de conştiinţă bazată pe o înţelegere ştiinţifică a cauzalităţii în istorie, stilul amplelor reconstituiri de frescă). Teoriile inovatoare ale lui Dziga-Vertov se înrudesc într-un fel cu ideile lui Zavattini şi „noul val" italian, stăpînit de dorinţa autenticităţii utilizează aceste învăţăminte în înfăţişarea pe ecran a proceselor vieţii sociale.

Simplificînd lucrurile, se poate susţine că în filmul francez aspiraţia spre un nou limbaj precumpăneşte asupra altor preocupări iar în cel italian preponderent rămîne studiul vieţii obiective. Formele de expresie zămislite de „noul val" francez (din nefericire marcate din plin de teribilisme şi estetism) au căpătat mai repede faimă decît cele ale tinerilor cineaşti italieni. Se aminteşte acum, ca un punct de reper în comentariile criticilor de stilul eliptic, paradoxal al lui Jean-Luc Godard, sau de plastica sugestiei în filmele lui Alain Resnais. Influenţa regizorilor italieni e mai trainică în direcţia investigaţiei lumii exterioare. Un fenomen e cercetat de Francesco Rosi sau de Vittorio de Seta în toate detaliile, regizorul identificîndu-se cu obiectul, cu mentalitatea omului de pe stradă, încredinţînd deplină putere logicii faptelor. Mult mai subiectivi sînt tinerii cineaşti francezi, pasionaţi de unghiurile particulare în interpretare. Adevărul trebuie adesea extras din plasma situaţiilor incidentale.

E prematur să extragem concluzii definitive asupra unor forme de dezvoltare încă nesedimentate, cu multe surprize posibile în viitor. Comparaţiile sumare întreprinse au doar menirea să ofere o imagine de ansamblu asupra meritelor şi limitelor „noului val" în Franţa şi în Italia.

## YOKMOK

cinema MERIDIANE



**Yokmok este numele unei bătrîne corăbii cu pînze, eşuată la intrarea unui mic port de pescari. Războiul s-a terminat, dar pe pămînturile recîştigate de Polonia nu există suficientă mînă de lucru şi destui specialişti pentru a repara nava avariată. Un necunoscut apare într-o bună zi şi se instalează pe Yokmok, împreună cu un băieţel orfan, decis — în pofida scepticismului de care se izbeşte — să salveze corabia. Intriga se complică cu o poveste de dragoste.**

**Realizatorii filmului polonez** Yokmok **— Stanislaw Mozdzenzski (regizor) şi Zdzislaw Skowronski (scenarist) au distribuit în pelicula lor pe actorii Beata Tyszkiewicz şi Emil Karewicz pe care îi vedeţi în imaginile alăturate.**







# NU NUMAI OGLINDĂ

cinema DISCUŢII

de Savel STIOPUL

Ca să se cunoască nemijlocit, omul a descoperit oglinda şi mai apoi cinematograful.

Necesitatea unei astfel de cunoaşteri persistă şi astfel, în această, artă, omul caută mereu oglinda care să-i redea adevăratul chip şi tendinţa sa în viaţă. Filmele care năzuiesc spre aceasta sînt numite cu un termen foarte propriu „de actualitate". Cum însă unii extind actualitatea la epoca actuală istorică, în acest articol le vom numi „filme despre ziua de azi".

În faţa pasiunii spectatorilor pentru astfel de filme, e de înţeles preocuparea specială a cinematografiei noastre de a crea filme despre ziua de azi, ca şi străduinţa recentă a revistei „CINEMA" de a inaugura şi susţine un ciclu de eseuri critice dedicate acestor filme.

Referindu-ne la filmele romîneşti despre ziua de azi, desgiur că va trebui să ne limităm la cele care au fost prezentate sau au continuat să ruleze pe ecrane în ultimul an. Filmele în cauză ar fi deci următoarele: *Omul de lîngă tine*, *Partea ta de vină*, *A fost prietenul meu*, *Cinci oameni la drum*, *Sub cupola albastră*, *Vacanţă la mare*, *Lumină de iulie*, *La vîrsta dragostei*, *Pisica de mare*, *Un surîs în plină vară*.

Punînd acestor filme, nu puţine, întrebările pe care spectatorul e îndrituit să le pună filmului despre ziua de azi, vom vedea că discernem o separare bruscă de adrese şi de valori. Dacă filme cum au fost *Sub cupola albastră* (mediocru ca ambiţii şi realizare, artistică) sau *Vacanţă la mare* (nedepăşind banalitatea decît prin unele performanţe tehnice mai ales ale imaginii) se plasează de la sine în zona filmului de spectacol distractiv şi „fără pretenţii", filmul *Pisica de mare*, de genul „aventuri", se clasează mai greu aici, dar, totuşi, definitiv şi fără rezerve. La o analiză mai atentă a firului voit încîlcit al subiectului, vedem în primul rînd absenţa din acest subiect a oamenilor simpli, a eroului cotidian. Livia, singura reprezentantă a eroilor „civili", e neveridic de dezorientată, nehotărîtă, în aşa fel încît prea devreme acţiunile ei apar simple ecuaţii ale autorilor. Spionii, criminali odioşi, nu au în *Pisica de mare* biografii psihice, fiind folosiţi doar ca elemente de joc ale unui subiect confecţionat cît mai palpitant cu putinţă, în dauna logicii. Chipurile ofiţerilor sînt invariabil şi aprioric animate de elemente obligatorii: eroism, calm, luciditate, energie, calităţi care caracterizează mai mult profesia decît tipul. Este evident că filmul nici nu urmărea o detaliere a chipului contemporanului nostru, ci doar redarea unei povestiri captivante în care binele învinge răul. Ceea ce înseamnă că *Pisica de mare* îşi are locul în aceeaşi categorie a filmului de spectacol distractiv, remarcabil prin reuşite parţiale în realizare (interpretare, ritm, uneori suspensie, surpriză; regizor, Gheorghe Turcu).

Cu toată certitudinea, cele două filme despre satul colectivizat, *Lumină de iulie* şi *Un surîs în plină vară*, se caracterizează ca filme educative, minuţios calculate de autori. Primul tratează aproape didactic problema necesităţii şeptelului pentru gospodăriile colective, al doilea — la modul



cinema

DISCUȚII

# „FAPTUL „AUTENTIC" SÎNT EU!"

de Valerian SAVA

**Dezbaterea propusă de regizorul Mirel Ilieșiu în articolul său din numărul trecut ar putea interesa cercuri largi de creatori și cititori, fiindcă nu de puține ori în istoria cinematografiei documentarul a oferit filmului artistic (interpretat de actori) experiența acumulată, și cîteva momente de seamă ale evoluției artei noastre s-au inspirat evident din această experiență. Cîștigul unei atari discuții ar putea să nu se limiteze deci la o sumă de răspunsuri privind dilemele de ordin tehnic ale genului, mai ales că intervenția introductivă își propunea să se refere la ceea ce constituie** „principala preocupare a documentariștilor".

**Această principală preocupare ar fi, după autorul articolului,** „înțelegerea judicioasă a limitelor genului". **Nu numai în practică, dar și în dezbateri și chiar în** „orișice analiză", **incluzînd analizele** „oricît de sumare", **am greși — rezultă din articol — nu numai dacă am ignora limitele genului, dar și dacă ne-am mulțumi doar să le subînțelegem, întrucît nimeni și niciodată nu poate face nici un pas în artă, nici măcar** „nu poate porni decît de la o încercare de delimitare a genului". **Nu este vizată o operație complicată, de natură să ne sperie, sau să ne răpească prea mult timp, fiindcă** „pentru aceasta, nu mai e nevoie să încercăm formule personale **(iar oamenii s-au obișnuit să nu facă decît ceea ce este necesar!)** ci doar să repetăm o definiție stabilită încă de părinții genului". **Principala preocupare a documentariștilor nu implică deci dificultăți mari, mai ales că este vorba de o** „definiție acceptată pînă azi, fără reticențe, de marea majoritate a realizatorilor de film documentar". **Ar mai rămîne doar o minoritate care trebuie făcută să accepte și ea definiția! Să vedem.**

**Autorul a fost însă modest în rîndurile de mai sus. Definiția pe care o formulează are un caracter vădit personal!** „Filmul documentar reflectă fapte AUTENTICE, spre deosebire de filmul jucat sau de ficțiune, care reflectă fapte VERIDICE". **Deci, în realitate, există două feluri de fapte care urmează a fi reflectate: fapte autentice și fapte veridice. De primele s-ar cuveni să se ocupe creatorii de la Studioul „Sahia", de celelalte, colegii lor de la Studioul „București" Or, noi știam că realitatea este una singură, pentru toate artele și genurile — realitatea obiectivă, și că doar reflectarea ei poate fi diferită — de pildă, autentică în filmul documentar și verosimilă în filmul de ficțiune.**

**Intervenția opiniei personale a regizorului continuă și după formularea definiției, fiindcă el își propune să analizeze nu modalitățile reflectării autentice a faptelor, pur și simplu, ci** „modalitățile reproducerii autentice a faptelor autentice". **Ce sînt „faptele autentice", vom vedea mai tîrziu. Intuind probabil îndepărtarea sa de judecățile comune, autorul articolului ține de altfel să ne avertizeze, în pofida celor spuse la început, că va exprima** „un punct de vedere strict personal" **și anume** „în limita experienței mele actuale". **Evident, perspectiva asupra discuției se schimbă în acest caz.**

**Apreciatul nostru documentarist protestează cu deplin temei împotriva reducerii discuțiilor despre documentar la** „alternativa schematică: filmare directă sau filmare prin reconstituire", **după care reafirmă convingerea sa că** „cel mai important" **este să se discute** „înseși limitele genului". **De data aceasta nu mai uzează însă de definiții, ci — fără a ne dezvălui încă acele limite — își propune să arate că, în încercarea de a le depăși, eșuează inevitabil absolut toate mijloacele și sistemele de lucru ale documentarului.**

„Este un fapt îndeobște cunoscut — **spune realizatorul unor filme remarcabile ca** Tăbăcării și Rădăcini — că aparatura complicată folosită la filmare creează (**nu numai uneori!**) la eroii filmelor noastre (**nu numai la unii!**) — care prin înseși limitele genului nu sînt actori — o psihologie specială o reținere justificată (**să nu ne gîndim a-i acuza!**) care determină ca oameni autentici, cu buletin de identitate, filmați în situații adevărate, să nu pară de loc (!) autentici" **(parantezele noastre). Asta în privința filmării directe, cu aparatul vizibil.**

**Înainte de a trece mai departe, trebuie să observăm că fie și numai o experiență atît de la îndemînă cum este aceea a regizorului Pavel Constantinescu (în deosebi în filmele** Contemporanul meu **și** Fapt divers**) sau a lui Paul Barbăneagră (documentarul** George Georgescu**) ar conduce la alte concluzii. Nici strungarul din** Contemporanul meu, **filmat în timpul unui concurs cronometrat de viteză în minuirea strungului, nici maestrul dirijor din documentarul amintit, înfățișat la pupitru în timpul repetițiilor și al concertului, nu sînt falși și nici stingheriți, deși observă că sînt filmați, fiindcă regizorii au știut să se apropie de ei și i-au înregistrat pe peliculă în acele momente cînd ei nu pot să pozeze și nu-și permit nici să gîndească prea mult că sînt filmați, oferindu-ne posibilitatea să le „surprindem" reacțiile și manifestările lor autentice și semnificative, eforturile și emoțiile intime pe care le trăiesc în exercitarea pasiunii lor creatoare. Documentariștii s-au bizuit desigur și pe faptul că oamenii de astăzi s-au detașat foarte mult de deprinderea transmisă de primitivul care se speria văzîndu-se reflectat în apă. Și, în orice caz, suficient pentru ca uneori să nu poată fi acuzați că sînt „deloc autentici" în fața aparatului.**

**Din cele de mai sus nu rezultă însă că Mirel Ilieșiu militează pentru aparatul ascuns. Aparatul ascuns se dovedește — vom vedea — tot atît de neputincios în fața acelor limite fixate în articol. Mai mult, orice rezultat s-ar obține în acest gen, indiferent pe ce cale, va apărea oricum un dușman neînduplecat, care-l va contesta** („justificat"): **SPECTATORUL! Care...** „știe că vizionînd un film jucat, vizionează un spectacol și acceptă ca atare o declarație de dragoste a unui adolescent, chiar dacă este prost interpretată **(cîndva va trebui deci să reconsiderăm și criteriile valorii în filmul artistic cu actori, de vreme ce ni-o impun spectatorii!).** Filmul documentar e însă un DOCUMENT și nu spectacol și ca atare **(spectatorul)** nu va crede în declarația de dragoste a adolescentului, oricît de autentică ar fi ea (!), oricît de ascuns ar fi aparatul în momentul filmării".

**Reținem încă un cîștig în investigația noastră: nu interesează autenticitatea imaginii artistice. Rămîne să descoperim acel „fapt autentic" hărăzit prin definiție să fie reflectat de către filmul documentar. Constatăm că obiectul artei documentare nu este (ca al artelor cu care ne-am obișnuit pînă acum) — omul cu multiplele sale gînduri, preocupări, simțăminte și moduri de a fi, pentru că spectatorul** „nu va accepta niciodată **(să vadă în filmul documentar — a se reține: niciodată!)** decît acele fapte care prin însăși esența lor sînt fapte sociale, care se consumă social." **Dar iată că autorul ne ajută să înțelegem mai exact contribuția sa la estetica genului:**" Mai explicit: spectatorul va crede mult mai curînd în emoțiile proiectantului unei centrale electrice în momentul primei încercări, chiar dacă el a fost filmat prin metoda reconstituirii **(și chiar dacă el se comportă fals, am adăuga noi, amintindu-ne de construcția raționamentului anterior)**, decît în emoțiile unui adolescent la prima declarație de dragoste, chiar dacă ea a fost filmată pe viu, cu aparatul ascuns **(indiferent — nu? — dacă ea este autentică! Să ne abținem de la exclamații fiindcă,**

---

istorioarei moralizatoare — drumul unui încăpățînat individual către gospodăria colectivă. Îndeosebi în primul film demonstrația e făcută cu o pedanterie farmaceutică și cu o traiectorie rectilinie care obosește prin previzibil și repetare. Personajele nu gîndesc decît cînd se exprimă verbal și atunci cu replici ostentativ încadrate în schema de cuvinte a autorilor. Regizorii caută ieșiri forțate către artă în afara filmului (frumoasele priveliști ale unei cavalcade în Bărăgan, jocul sensibil montat al cumpenelor unor fîntîni — *Lumină de iulie*, regizor Gh. Naghy — sau experimentele actoricești ale lui Sebastian Papaiani — Fănică, în regia lui Geo Saizescu), dar neanimați de o pasiune a cunoașterii, eșuează în formal sau în exacerbare caricaturală. Luș, din *Lumină de iulie*, obsedat de o gelozie maladivă, este pus pe distrugerea unei herghelii de cai de rasă, pe care declară că-i iubește. Acest tînăr țăran, incapabil de o explicație, de o legătură spirituală, nu găsește ceva mai bun de făcut decît să întoarcă vorba inginerului rival, și astfel să distrugă cu sălbăticie cei mai frumoși cai. Colectiviștii din jur (nu se știe de ce!), ca niște ageamii, nu ca niște gospodari, fac așișderea, în timp ce conducerea colectivei manifestă doar răbdare, chipurile pedagogică, în timp ce filozofează despre „a fi sau a nu fi președinte bătrîn" și învață să facă nod la cravată. Mai supărătoare este încă sărăcia spirituală a eroinei, fiica secretarului de partid, care fără urmă de proces mintal sau sufletesc, abandonează pe tînărul țăran pentru tînărul agronom. Vorbele ce se rostesc sînt de un primitivism violent, salvat doar de normele agro-zootehnice citate copios, care au un sens prin ele însele. *Un surîs în plină vară* abundă în situații neverosimile mai



Cadrul din filmul Cinci oameni la drum

ales prin raportul cu scopul nobil propus și atins pe alocuri: arătarea unui tînăr țăran deștept, capabil, dar încăpățînat. Multe din faptele lui Fănică sînt însă ale unui prostănac care nu are în boroboațele lui deloc harul lui Păcală. Pentru aceste trăsnăi între care gogonată este vînzarea ouălelor clocite care dau pui, prin inconștiența gestului valabil doar la un alienat mintal, sau la un țăran deștept doar ca exprimare verbală, autorii găsesc cuvinte trunchiate, icnituri, rudimente de propoziții niciodată terminate, iar gestica e redusă la impulsuri dezordonate care, toate, caută să redea un așa-numit specific al țăranului oltean, dar nu reușește decît să indigneze pe spectatorul care, cel puțin, a citit pe Creangă sau Ispirescu în copilărie. Lumea din jur manifestă aceeași toleranță ilogică sau aceeași moralizare unisonă și monotonă propice autorilor pentru a-și continua firul potrivelilor.

Calitatea imaginii color sau meșteșugul regizoral vădit uneori fac și mai regretabil caracterul superficial al tratării contemporanilor noștri, mai ales cînd e vorba aici de chipul nou al țăranului din satul colectivizat.

Întrucîtva alta este situația celorlalte cinci filme citate mai sus. De tendințe și valori diferite, ele se ocupă toate de contemporanii noștri, la modul realist și problematic. Înseși titlurile — *Omul de lîngă tine*, *Partea ta de vină*, *A fost prietenul meu*, *Cinci oameni la drum*, *La vîrsta dragostei* — arată preocuparea mărturisită către problemele zilei de azi. Eșuînd în *Cinci oameni la drum* sau în *Omul de lîngă tine*, obținînd o confirmare a potențelor în *Partea ta de vină* sau a posibilităților în *La vîrsta dragostei*, filmele de acest fel își capătă expresia fericită — dar nu unică, nici perfectă și nici definitivă — în *A fost prietenul meu*.

Conceput întocmai ca aproape toate celelalte filme, ca o secțiune prin peisajul social al unui loc dat, *A fost prietenul meu* are țesătura dramatică cea mai complexă, mai solid argumentată, psihologic și tipologic, realizată pe mai multe planuri, subtil intersectate, angrenînd medii sociale foarte diverse și caractere originale, puternice, degajînd o morală intrinsecă inexprimabilă în formule, dar emanată din suflet. Spectatorul se recunoaște pe sine în numeroasele ipostaze ale chipurilor plăsmuite de fantezia scenariștilor Dumitru Carabăț și Mircea Mohor și numai tratarea cu mijloace comune a materialului de către regizorul Andrei Blaier — meritoriu totuși prin profesionalism și decență — face ca recunoașterea să nu fie contopire și introspecție.

Acest film fiind punctul maxim al celor cinci producții despre ziua de azi, să încercăm să privim prin această judecată de valoare, problemele comune. În primul rînd, construcția dramaturgică. Secțiunea socială este făcută aici folosind ca pretext un element motor nou și psihologic interesant: doi prieteni, unul un copil, un pionier, și celălalt un bătrîn, fost luptător ilegalist, unul la începutul vieții și celălalt la evidentul și previzibilul sfîrșit patologic al ei, privesc curioși, avizi, viața și intervin în ea în numele unei aceleiași morale și a nevoii de a trăi frumos. În *Cinci oameni la drum* este vorba doar de venirea și plecarea dintr-un colectiv de muncă a unor oameni potrivit unor interese și sentimente proprii, care nu sînt analizate prea detailat. Lăudabila tendință de a înfățișa viața așa cum este, fără cazuri excepționale, fără situații extreme, a dus — prin lipsa de abilitate în a crea interes atît față de eroi (săraci în gîndire și în fapte), cît și față de întîmplări — la neinteresant și neinspirat. În *Omul de lîngă tine*, punctul de plecare este șablonul și numai amploarea secțiunii sociale făcută de drumul femeii după soțul ei pe un șantier unde alături de el își află sens vieții, integrîndu-i munca și angajîndu-se în

după această negare destul de evidentă a capacității documentarului de a înfățișa omul și în altfel de ipostaze decît cele de tipul „dispecerul în fața tabloului de comandă", urmează noi precizări. Pentru spectatori, conținutul și factura imaginii nu au, după cum am mai văzut, o importanță deosebită, în schimb „pentru el funcționează în primul rînd convenția". Importanța convenției este atît de copleșitoare, încît, deși s-a spus că spectatorul „nu va accepta niciodată" în filmul documentar un sărut (sărutul nefiind dintre „faptele care prin însăși esența lor sînt fapte sociale care se consumă social") totuși, în mod excepțional, s-ar putea admite un corectiv: „dacă înaintea episodului în cauză îi arăți felul în care ai filmat — deci tot un DOCUMENT — modalitatea în care ai reușit să te ascunzi și să surprinzi momentul de viață filmat". Iată deci „faptul autentic". Nu autenticitatea scenei, nu modul firesc de a se comporta al eroilor, nici contextul scenei respective, nici emoția pe care o degajă gesturile și trăirile oamenilor, nu acestea pot să ne afecteze. Dacă vrem să credem și să ne emoționăm, sîntem nevoiți să ne întoarcem să vedem ce face cineastul. Am ajuns la capătul demonstrației. Singura realitate certă sînt eu, creatorul și numai intervenția mea fățișă poate autentifica imaginea lumii exterioare. Mai trebuie doar o definiție concluzivă. Iat-o, pentru a nu mai rămîne nici un semn de întrebare: „limitele filmului documentar obligă la o portretizare realizată nu atît (!) prin reflectarea gîndurilor și stărilor afective ale eroului, ci mai ales (!) prin reflectarea gîndurilor și emoțiilor proprii ale autorului filmului față de erou."

Vrînd-nevrînd am ajuns deci la problema reflectării, de care autorul s-a ferit la început, propunîndu-și să se rezume la discutarea „reproducerii fotografice". În această viziune, raporturile dintre artă și realitate, formă și conținut, artist și erou, spectator și imagine, sînt însă — toate — inversate. Ce-i drept, punctul de vedere expus pare să fie nu rezultatul unor meditații abstracte, ci mai degrabă teoretizarea resemnării în fața dificultăților reale care apar în practica documentaristică. Într-adevăr, aparatul vizibil se poate dovedi uneori inoperant și nici aparatul ascuns — așa cum arăta cu justețe regizorul Virgil Calotescu într-un număr anterior al revistei „CINEMA" — nu poate decide automat valoarea filmului. Nu-și găsește însă justificare încercarea de a legifera drept limite de nedepășit ale genului însuși, deficiențele acelor documentare care înfățișează oamenii de la distanță, cu răceală, în ipostaze statice și demonstrative, în deosebi în cadre scurte, căutînd compensații în virtuozitățile imaginii contraputernice vizuale și sonore. Un lucru mai rămîne cu totul inexplicabil: pentru ce trebuie puse toate acestea pe seama spectatorului, pentru ce să-l investim pe el, fără a-l consulta, drept „cel mai sever paznic" al acestor limite fixate arbitrar? Ar trece și aceasta dincolo de limită.



# GEST, SEMNIFICAȚIE în reportaj

## FILMUL DOCUMENTAR

de Radu COSAȘU

În 1824, Delacroix spunea cu siguranță: „Ceea ce trebuie ca să găsești un subiect, este să deschizi o carte"... Mulți pictori l-au ascultat, dar probabil și mai mulți cineaști — oamenii unei arte socotită cu încăpățînare soră legitimă a literaturii, uitîndu-se legătura ei de sînge cu pictura. S-au deschis multe cărți și s-au găsit subiecte pentru multe filme. Ce „avantaje" a adus filmului, ce „salt" a făcut cinematograful sprijinit în „cîrjele" literaturii — acestea nu le discutăm aici, într-o cronică a „documentarului". Aici trebuie să constatăm altceva: niciodată nu s-au ecranizat marile reportaje ale lumii! Ați auzit de „vreun" Kisch, de „vreun" Malaparte, de „vreun" Bogza „pe ecran"! Slavă fraților Lumière, slavă lui Dziga Vertov, slavă lui Joris Ivens și Cris Marker — nu! Rațiunea de a fi a reportajului cinematografic este închiderea tuturor cărților, „deschiderea" la maximum a „camerelor" de filmat asupra realității, „în direct". Publicul acceptă acest gen de peliculă numai dacă ceea ce *i se relatează* pe ecran — perfect adevărat, neinventat, cît mai puțin trucat, neașteptat, senzațional, uimitor — nu are precedent pe hîrtie, adică nu a fost cunoscut din cărți. La *Prințesa de Clèves*, la *Război și pace*, lumea se duce „ca să regăsească", „să vadă dacă...", „să-și reamintească" — reportajul filmat, apărut și dispărut dinaintea privirilor fulgerător, interesează în măsura în care „nu regăsește", „nu-și reamintește", rămînînd — da sau nu! — memorabil... Aceasta-i sarcina apăsătoare, capabilă să-l ducă la glorie, a documentarului-reportaj, conferindu-i, într-un anumit sens, dreptul de a se numi „cel mai pur dintre filme" — prin minimul de servitute față de celelalte arte, prin relația cea mai curată cu realitatea. Dar să nu jubilăm prea mult pe marginea acestei independențe „antiliterare": reportajul este o invenție a literaturii, a scrisului — teoretic, zice-se, aparținînd epocii moderne, dezvoltării extraordinare a ziarului, practic — după părerea lui Bogza — din cele mai vechi timpuri, chiar de pe vremea literaturii orale. Soldatul de la Maraton — ne spunea o dată Bogza — a fost un reporter. Iar el, Bogza, ar fi „scris" primul reportaj la vîrsta de 4 ani, cînd a povestit, pe cîmp, noaptea, unor țărani, cum a căzut un om în fîntînă... Reportajul filmat corespunde — ca structură — celui scris, coordonatele adică sînt aceleași: *vestea* nemaipomenită despre un nou act al omului, *gestica* (deci cum s-a întîmplat — gesturile) și *semnificația*. Echilibrul acestor linii de forță stă la fundamentul genului: o rupere a lui duce fie la pitoresc (lipsa de semnificație), fie la... sforăială (generalitate nemarcată de concret). Cele mai mari dificultăți nu sînt însă aici, ci în înțelegerea cerinței de „caracter" în reportaj. *Artă a omului*, rămînînd în planul artei tocmai prin mărturia pe care o aduce despre destinul omului în luptă (cerința fundamentală a artei) — reportajului, filmat sau scris, i s-au cerut de către unii „să dea caractere" ca nuvela, ca schița, socotindu-se probabil că această sarcină caracterologică epuizează toate căile artei. Dar, categoric, reportajul nu face „operă de caractere" — așa cum nu se folosește de „Invenția" literară, de „Eroul" literar — prin aceasta nerăpindu-i-se nimic din calitățile de „artă a omului", a destinului său. Reportajul este gest uman și semnificație — atît și nimic mai mult, și dacă aceasta e puțin, mă rog...

O asemenea ezitare între „caracter" și „reportaj" se resimte, cred, de-a lungul documentarului lui Pavel Constantinescu, *Pasiune*, consacrat colectivistului Dragotă din Banat, om de știință în toată puterea cuvîntului, aclimatizînd pe un sol dificil porumbul mexican. Portretul este cam static, deoarece două forțe egale îl trag în două direcții opuse: comentariul și regizorul vor cu orice preț să ne convingă de tenacitatea și „caracterul eroului" (aceasta s-ar fi impus oricum, din gestica omului, ca în bunele reportaje), în timp ce imaginea încearcă să facă „reportaj", adică să capteze viața, cu semnificație. Dorința de „caracterologie" nu lasă însă imaginea „să curgă": „tenacitatea" se manifestă în mult prea multe eprubete peste care se apleacă — în unghiuri — „construite", mai fericit sau nu — chipul savantului popular, neizbutind însă să iasă din monoton. Mișcarea, ca atare, gestul inspirat sînt reduse, chiar și natura în răutatea ei este prezentată studiat, cu efecte căutate (operator: Costea Ionescu-Tonciu). Totul culminează cu o întoarcere a lui Dragotă de la „comunicarea științifică", ținută la Timișoara

ea, ne poate face să transcriem acest film aici. Multitudinea chipurilor antrenate de personajele centrale, deși alterate de caracterul acestora fortuit, are ceva divers și cotidian lăudabil în intenție, dar nu și în realizare. Din nevoia de a păstra schema, eroii se brutalizează inutil, se iubesc foarte urît, fără credință și fără poezie. Dacă în *A fost prietenul meu* exagerarea ducea la un verbiaj cel mult livresc și la o acțiune cel mult sentimentală, aici avem de-a face cu lipsa de spiritualitate (accentuată de regie — Horea Popescu), cu banalitatea și violența (avem în vedere nu atît scenele vădit fără sens ale lui Ilarion Ciobanu cu Silvia Popovici, ci penibilul nod dramaturgic al avortului).

Tot un pretext cunoscut, utilizat și în *Aproape de soare* pe un subiect didacticist, folosește și filmul *Partea ta de vină*: tînărul țăran venit între muncitori capătă o conștiință muncitorească, prilej al unei secțiuni sociale revelatoare de tipuri caracteristice contemporanilor noștri. Nelipsite de idei și biografie (ca în *Cinci oameni la drum*), neagrenate într-un joc de locuri comune (ca în *Omul de lîngă tine*), acestor personaje și acestui pretext de subiect și analiză socială și tipologică le lipsește o idee artistică unitară, generoasă și poetică, suficient de puternică, ca să sudeze tot materialul faptic și uman într-o construcție solidă, complexă. Liniile de subiect nu concordă, iar personajele nu au parcă nimic comun nici a-și comunica, nici a înfăptui. În film este arătat drumul separat și neconfluent al fiecăruia. Desigur că unde nu este conflict, ci numai întîmplare, căci la asta se ajunge, unde nu sînt idei în dezbatere sau în meditație, ci numai impulsuri, nici personajele nu sînt caractere generatoare de gînduri și corespondențe, ci doar tipuri singulare, a căror calitate este mai ales pitorescul și uneori excentricul. Aceasta se vădește atît în subiect, cît și în dialog. Vorbind mai sus de acest film, îl caracterizam a vădi potențe, care par că se manifestă tocmai în puterea de a crea tipuri, desigur rolul colaborării unor talentați scriitori de proză — Petre Sălcudeanu și Francisc Munteanu și a muncii regizorale de un viguros realism a lui Mircea Mureșan. Nu avem în acest film virtuțile din *A fost prietenul meu*, în care tipurile pitorești (bătrînul, clovnul, medicul) aveau o conexiune și de idei și de acțiune care uneori se transforma în poezie, alteori în povestirea filozofică, dar nici violențele din *Omul de lîngă tine*, nici sărăcia ascetică din *Cinci oameni la drum*. În *Partea ta de vină* joacă, alături de această tipologie interesantă, și peisajul industrial, filmat cu pricepere, al unui mare șantier, aceasta dovedind în plus calități de expresie filmică a contemporaneității, ce nu trebuie părăsite.

În *La vîrsta dragostei*, Francisc Munteanu încearcă un experiment cu multe reușite și, cum este firesc la un experiment și cu unele rateuri. Folosind aproape aceeași metodă a secțiunii sociale în apariția unui erou într-un mediu necunoscut, pentru a-l analiza cu prilejul adaptării și transformării lui și a mediului, cu același talent de portretist, Francisc Munteanu creează tipuri veridice, realiste, suculente, care rămîn în memorie. Vădind aceste posibilități de a oglindi chipul contemporanului nostru, mai ales în mediul muncitoresc atît de caracteristic societății noastre socialiste, el face eroarea de a subordona această variată și cuceritoare tipologie umană unui conflict de dragoste deficitar sub raport faptic și psihologic, a cărui analiză nu este locul să o reluăm aici. Desigur, carențele acestui conflict s-au răsfrînt asupra tuturor caracterelor, chiar asupra celor mai bine conturate (cum e meșterul interpretat emoționant de Ștefan Ciubotărașu), introducînd în comportarea lor note neveridice care se traduc prin excese de sentimentalism sau prin rezolvări fortuite și locuri comune. Desigur, experiența asupra unei teme interesante din viața contemporană îi va aduce lui Francisc Munteanu posibilitatea unei reușite integrale. Și în acest film, plastica încadraturii contribuie la înțelegerea fenomenului contemporan și reprezintă o căutare a unei expresivități filmice moderne.

Să încheiem acest tur de orizont, desigur subiectiv și provizoriu, revenind la *A fost prietenul meu*. În acest film, oamenii gîndesc despre ei, despre semenii lor, despre lume și evoluția ei istorică, despre univers și despre lucruri banale și imediate. Acest lucru e demn de accentuat, căci contemporanii noștri sînt oameni culți, moderni care au nevoie a se depăși mereu pe ei înșiși în îndrăzneala gîndirii și a muncii. Filmul trebuie să le dea aripi și termeni de comparație.

Dar, accentuînd că acest film a fost realizat într-o manieră regizorală comună oricărei producții onorabile, tradiționale, a studioului, am accentuat că aceasta este o slăbiciune a filmului, deoarece pentru acele realizări noi de gîndire și de construcție scenaristică în conformitate cu ceea ce este semnificativ în viața noastră socialistă, trebuie găsit limbajul nou, mai expresiv, mai adecvat meditațiilor, întrebărilor, răspunsurilor.

Este o condiție esențială pentru noi, spectatorii, ca în fața oglinzii ecranului nu numai să ne recunoaștem, dar să ne și contopim cu eroii ce ne reprezintă și, o dată cu ei, să parcurgem cu toată ființa noastră drumul înțelegerii.

Livia (Leopoldina Bălănuță), singura reprezentantă a eroilor „civili" din Pisica de mare.



— un drum pe jos, printre viroage, foarte artificial și „regizat“, care nu impune nimic. Păcat — fiindcă se ratează o idee mare, *o mișcare* spirituală, puternică, în care reportajul poate face minuni: scientifizarea omului simplu.

Mult mai izbutit, printre reușitele certe ale Studioului „Sahia“, este celălalt reportaj al lui Pavel Constantinescu, *Fapt divers*, document de gest uman generos, scurt, nervos. Un vas turcesc naufragiază în Marea Neagră la 30 noiembrie 1963, dimineața, și nu poate lăsa, din cauza vîntului, bărcile „la apă“; un helicopter romînesc îi vine urgent în ajutor și ridică de pe bord om cu om, de la bucătar la comandant, depunîndu-i pe țărm. Viteza vîntului — 80 km pe oră — nu permite helicopterului să stea într-un punct fix mai mult de un minut! Reportajul începe cu transmiterea S.O.S.-ului turcesc și bătaia sacadată a telegramei se imprimă întregului film; ni se povestește precipitat, emoția este ascunsă în filmarea rapidă, agitată (operator: Gh. Herschdörfer), nu se caută efecte, unghiurile nu au studiu, totuși apar imagini ușor-fantastice, ca helicopterul proiectat pe cerul alb, ținînd agățat de el un punct în aer — un om. Două cadre luate „din fugă“, din mișcarea febrilă a aparatului, sînt suficiente pentru a fixa un chip admirabil, un mecanic, Brănescu — despre care îți pot spune ce vrei: cînd e vesel, cînd „slujba-i slujbă“ ș.a.m.d. Excelent finalul: după țărmul bătut de vînt, după mărăcinișurile sterpe zbătîndu-se în nisip — Bucureștiul (ceva mai puțin brusc ca în această frază) la o oră a amiezii, piața Romană, tramvaie și mașini, ritmul normal... Semnificația — la capătul gesturilor — este fulgerătoare și exactă.

Dimpotrivă, în reportajele lui Jean Petrovici (ultimele: *Pretutindeni muncesc oameni* și *Rădăcinile orașului*) semnificațiilor li se acordă mai mult spațiu, mai multă pregătire — uneori căzîndu-se în ceea ce se numește cam prea repede: „lungimi“; se ajunge aproape la un prim-plan al semnificațiilor, căutîndu-se explicit poezia lucrurilor, a muncii, căldura lor — ceea ce, cel puțin pentru mine, este foarte bine, dacă avem în vedere unele tendințe „glaciare“ ale altor documentariști ai noștri, gata să sublimeze realitatea în asociații reci, în speranța unui „antisentimentalism“ cam sentențios. În episodul cel mai rotund din *Pretutindeni muncesc oameni* — viața meteorologului de pe Omul — Petrovici, nu se sfiește să pună în prim-plan matinala ceașcă de ceai fierbinte a funcționarului acela din pisc. După care — cum spune comentariul lui Eugen Mandric, printre cele mai bune din cariera lui — omul „pleacă la serviciu“: meteorologul iese din cabană, viscolul îl trîntește din ușă și pînă la aparatele sale este obligat să meargă pe burtă și în mîini... În *Rădăcinile orașului* coborîm în Bucureștiul subteran — în încrengătura de cabluri telefonice, canale I.C.A.S., univers secret ochiului nostru, care ne asigură civilizația de pe sol. Interferența de planuri — cel real, știut de fiecare: blocuri în neon, bucătării moderne, baie, acel „tout-á-le goût“ al cetățeanului bucureștean, și cel necunoscut, „de jos“, în care nu pășesc decît inițiații — această interferență dusă pînă la supraimpresiune, dă efecte de poezie citadină, în cea mai bună viziune reportericească — de care nu se feresc decît estetizanții devitaminizați: „jos“, absolut anonimi, lucrează încordați cei de la telefoane, și o dată cu boabele lor de sudoare pe frunte (imagine: Dorian Segal) se aud dialogurile în receptoare, la suprafață: nașteri, lansări de cargouri, întîlniri între îndrăgostiți. Lucrurile vibrează la idee, proza orașului este deseori înfrîntă: deschiderea unui capac de canal e filmată astfel „de jos“, încît s-ar părea că însuși cerul coboară în adînc, cu oamenii care pășesc prin apă, pînă la genunchi; pietrele au reflexe frumoase, neobișnuite, de asemenea — firmele de „Loto-Pronosport“, afișierul electric de la Casa Centrală a Armatei, pentru că semnificația le iradiază, pe dinăuntru, nelăsînd afară — discret și sintetic — decît glasul celui de pe necunoscuta „mașină de intervenție“ a I.R.E.B.-lui, străbătînd, în noapte, orașul: „Aici e mașina de intervenție! Aici e mașina de...“ Ce-i lipsește totuși filmului? O tentă cenușie stăruie peste chipul și faptele celor „de jos“ (cu excepția episodului „telefonic“), urmărirea îndelungă a sensurilor nu coboară pînă la gestul cel mai inspirat, acolo, în adînc; regizorul pierde timp în a ne explica — antiteză uzată — ce ar fi dacă „jos“ s-ar petrece defecțiuni, înțelegem, dar responsabilitatea nu se naște din nici un gest decisiv, memorabil și de aceea nu prinde „chip“. Sîntem siliți — subliniez: doar în episoadele propriu-zis subterane — să completăm, mintal singuri, semnificațiile generale — ceea ce n-ar fi grav, dimpotrivă, dacă am avea o bază de sugestii vizuale (așa cum în final, apare, inspirat, mașina de intervenție“ și dialogul ei...) Dar, din cîte înțeleg, Petrovici mizează încă prea puțin pe sugestie și aș îndrăzni să scriu că, pentru toți reporterii noștri de film, aceasta — ca și arta elipsei, a litotei — rămîne o problemă deschisă.



cinema
CRONICA

FILMUL DE ANIMAȚIE

# Intenții și realizări

de Gellu NAUM

Din șase filme aparținînd genului și produse în ultimul an, trei — și anume *Ritm*, *Balada maeștrilor* și *Cuiul* — sînt semnate de regizorul Bob Călinescu.

Despre filmele lui Bob Călinescu, dintre care unele *(Simfonie în lemn, Metamorfoze)* s-au bucurat la vremea lor de reale aprecieri, s-a scris și se vor scrie, sper, multe lucruri bune. Îndrăgostit de sculptură și mai ales de animarea lemnului modelat, regizorul este preocupat în deosebi de mișcarea volumelor. În mod necesar, tehnica lui se va apropia fie de tehnica filmelor în care păpușa sau obiectul ca atare, cu toate dimensiunile lui, devine personaj central, fie de a filmelor în care imaginea imobilă este animată numai prin travelingul camerei. Procedeele, acestea, în ciuda dificultăților și a rigorilor pe care le impun, constituie o sursă din care talentul și stăruința pot scoate inedite și reale valori plastice, specifice artei cinematografice. Cu o consecvență admirabilă (și mă refer aici mai ales la filmele sale din trecut sau la proiectele de viitor), Bob Călinescu stăruie pe această cale, căutînd unghiuri noi de perspectivă și de iluzie a mișcării în static, încercînd să pună în valoare avantajele plastice ale volumului față de linie sau de imaginea bidimensională. Fără îndoială însă că procedeele acestea specifice își pun amprenta lor pe toate fazele de realizare ale unui film, de la scrierea scenariului pînă la montaj. Altele, de pildă, sînt cerințele scenariului cinematografic pentru un film de desen animat și altele cele pentru un film în care sînt animate volumele. În plus, munca lui Bob Călinescu mai are de învins și dificultăți legate de forma inițială și de natura materialului preferat. Personajele, de multe ori alese din natură (crenguțe cu mișcări grațioase, bucăți de trunchiuri sau rădăcini, pietre, scoici, tiugi, coceni de porumb etc.) păstrează adesea formele primare care le-au determinat alegerea și hotărăsc, mai mult decît s-ar crede, limitele în care are voie să intervină retușul sculptorului. O intervenție în plus sau în minus, și farmecul se destramă. Personajul, mișcarea lui, redevin simple crenguțe sau pietre. Și, firește, limitele acestea precise nu se impun numai sculptorului, ci și regizorului și scenaristului. Dacă obiectivul aparatului, sau intenția regizorului, sau dalta sculptorului, neglijează cît de cît elementul specific pentru care materialul a fost ales din natură, dacă nu ține seama de cerințele funcționale ale materialului, va deveni fiecare pe rînd un soi de pat al lui Procust, în stare numai să ciuntească, să alunge determinantul artistic.

Pentru asemenea filme, cred că scenariul ar trebui să pornească de la o idee generală, în care materialul ales să-și poată găsi locul; o idee suficient de clară, dar și suficient de elastică, pentru a permite desfășurarea etapelor care duc la sinteză. Numai pe baza unei asemenea idei, și mai mult, pe parcurs, pe măsură ce scenariul (funcțional el însuși) se realizează, cred că poate fi cerută definitivarea lui. Cu alte cuvinte, caracterul net experimental al preocupărilor lui Bob Călinescu impune să se țină seama de specificul realizării lor. Ideile preconcepute, ca și cele lipite, străine experimentului, ies în evidență cu o supărătoare stridență antiartistică.

În preocupările și proiectele lui Bob Călinescu trebuie subliniată, de asemenea, permanenta tentație a folclorului. Inutil să insist asupra imensei bogății a folclorului nostru, asupra comorilor care mai rămîn să fie scoase la iveală. Aș aminti mai degrabă necesitatea de a nu trăda spațiul, dimensiunile, geometria minunată a folclorului nostru, de a sesiza *autenticul*, de a îndepărta influențele, nu totdeauna fericite, care se întîlnesc în unele lucrări de artizanat. În domeniul acesta, *autenticul* este singura condiție în stare să înlăture dificultățile care se pot ivi între sculptor și regizor, între artă și industria cinematografică.

Am insistat asupra lucrurilor acestora, deoarece mi se pare că, fără a încerca să deslușim cît de cît unele aspecte legate de specificul preocupărilor lui Bob Călinescu, cu greu am putea aprecia stadiul realizărilor ultimului an. De asemenea, unele păreri, atît în legătură cu specificul scenariului, cît și cu strădania de a reda pe ecran cîte ceva din tezaurul artei populare, au referire și la celelalte filme de păpuși și desene decupate produse în ultimul an de Studioul „București“.

În anul care a trecut, și calitățile și deficiențele filmelor lui Bob Călinescu mi se par direct proporționale cu măsura în care el s-a menținut în cadrul preocupărilor de mișcare a volumelor. Acolo unde este vorba de volume (ca în *Ritm*, de pildă,) regizorul și-a demonstrat calitățile mai mult decît în *Balada maeștrilor* sau în *Cuiul*, unde a avut de animat suprafețe.

*Ritm* (cinemascop, color) are un subiect simplu: flăcăul îndrăgostit își cucerește iubita numai după ce recurge la mijloacele artei. Pledoaria aceasta pentru artă este dublată de intenția de a înfățișa spectatorilor, cît mai pe larg cu putință, frumusețile folclorului, ale ceramicei, mai ales. De asemenea, regizorul a căutat să alterneze ritmul imaginilor cu al coloanei sonore.

Un film cu o plastică plăcută, cu momente, pe alocuri, nu lipsite de haz, cu o bogăție de motive folclorice care încîntă. O egală grijă pentru calitate, vădește și imaginea (Const. Iscrulescu), și animația (Elena Iscrulescu și Adrian Nicolau) și realizarea păpușilor (Adrian Nicolau), și sunetul (ing. Dan Ionescu). Pe linia aceasta, deficiențele sînt puține și nu grave: mi s-a părut mai puțin autentic, mai convențional și mai artizanal decorul secvenței în care flăcăul se mișcă printre flori de răsărită și albăstrițe; mi s-a părut uneori abuzivă mișcarea pe orizontală, impusă parcă de nefamiliarizarea suficientă cu ecranul lat.

Deficiența care ne împiedică să vorbim însă de o mai înaltă calitate a filmului ține de scenariu și anume de intenția lui Bob Călinescu de a construi pe trei planuri o dată. Un film care să urmărească prezentarea motivelor de artă populară ne-ar fi plăcut, firește, dacă regizorul punea suficientă greutate pe acest aspect. Ne-ar fi plăcut și un film care să vorbească numai despre idila celor două păpuși, despre puterea artei, dacă, în acest caz, elementele intenției folclorice ar fi fost mai echilibrate, dacă idila nu s-ar fi înecat în blide, oricît de frumos colorate. Ne-ar fi plăcut, în sfîrșit, și un film în care preocuparea principală să fie alternarea dintre mișcare și muzică. Așa, toate trei intențiile se îmbulzesc lăsîndu-i spectatorului impresia că este subapreciat, că asistă de fapt la prezentarea unei pelicule didactice, fără să i se spună direct lucrul acesta. Neechilibrate suficient, cele trei intenții par, rînd pe rînd, exterioare filmului, lipite. Limpezite și duse pînă la capăt, nici una dintre ele nu ar fi displăcut. Așa, încărcătura inutilă, grija ca nu cumva vreuna din teme să pară „minoră“, aduce după sine într-un singur scenariu trei teme insuficient echilibrate și întunecă realele calități ale filmului.

*Balada maeștrilor* și *Cuiul* încearcă transpunerea pe ecran a cunoscutelor fabule din „Stihuri pestrițe“ de Tudor Arghezi. Un material excelent deci, dar, și nespus de pretențios: folosirea lui impunea o ținută care să ridice cît de cît metafora de pe ecran la înălțimea versului. Ținuta aceasta însă, realizatorii celor două ecranizări n-au izbutit să o găsească. Fabulele ni se par deficitare chiar dacă nu luăm ca etalon versul arghezian, ci le comparăm pur și simplu cu cel de-al treilea film din acest an al lui Bob Călinescu, despre care am vorbit mai sus.

În amîndouă fabulele (și mai ales în *Cuiul*) plastica lasă de dorit; desenul, în afară de faptul că nu concordă, ca spirit, cu versul arghezian, este necorespunzător, tinzînd către un simplism care uneori devine naturalism; culoarea (mai ales în *Cuiul*) apare ștearsă, neclară, posomorîtă fără motiv. Prim-planul este folosit insuficient și fără preocupări estetice. La amîndouă filmele (și mai ales la *Balada maeștrilor*), scenariul cinematografic este conceput ca o transpunere exactă, în imagini directe, pe ecran, a cuvintelor din text. Ceea ce versul ne spune frumos, apare identic (minus frumusețea) pe ecran. Despre limbaj cinematografic, despre metaforă în acest sens, nu poate fi vorba. În asemenea condiții, necesitatea însăși a ecranizării este pusă sub semnul întrebării. Într-adevăr, ce aduce în plus ecranizarea celor două fabule, așa cum a fost făcută, față de lectură, de pildă? Prezentarea precară, directă, despuiată de poezie, a personajelor și a faptelor cărora poetul le-a dat atîta sevă; ba, uneori, ca în *Cuiul*, pînă și anihilarea poantei. Fără voia lor, realizatorii (cu excepția muzicii și a sunetului) au deservit fabula, i-au slăbit la maximum eficacitatea.

Un text, oricît de bun, nu poate salva un film. Ar fi bine ca, pe viitor cel puțin, să se mediteze mai mult asupra acestui adevăr.

Despre celelalte trei filme ale anului — în numărul următor.





# Orson Welles

Prezentat de

Valentin LIPATTI



Fără îndoială, Orson Welles este una din cele mai mari personalități artistice ale vremii noastre. Celebritatea lui, contestată, neînțeleasă sau mitificată, dă de furcă criticilor și esteticienilor, sfărîmînd canoanele, răscolind conștiințele, uimind și îngrozind. Un uriaș, la trup și la suflet, rătăcitor în lumea Hollywood-ului, ca și în studiourile Europei, chinuit de dimensiunile artei sale și veșnic inadaptat. „Curajul lui Orson, scria o dată unul din colaboratorii lui, ca și tot ceea ce-l caracterizează, imaginația, egoismul, generozitatea, îndrăznelile și temerile sale, sensibilitatea și grosolănia sa, totul este o magnifică disproporție."

S-a născut la 6 mai 1915 la Kenosha, în statul Wisconsin, la nord de Chicago, pe malul lacului Michigan. Tatăl său, inginerul Richard Head Welles era industriaș, hotelier și inventator fără noroc; mama, Beatrice Ives Welles, pianistă. La 5 ani, datorită unui mic teatru de marionete primit în dar, Orson pune în scenă și adaptează cinci piese de Shakespeare; pînă la 10 ani, scrie o carte despre istoria universală a tragediei, învață desenul și iluzionismul! Liceanul Welles nu e mai puțin un *Wunderkind* teribil, împărțindu-se cu frenezie între lectură, teatru și sport. La 15 ani, părăsind Todd High School din Woodstock, Orson măsura 1,80 m. și mărturisea că este „incapabil să facă o adunare, dar că are o experiență considerabilă a teatrului..."

Multă vreme, Orson Welles va fi actor de teatru. A debutat la *Gate Theatre* din Dublin, condus în acea vreme de fondatorii lui, Hilton Edwards și Michel Mac Liammoir, care găsiseră că tînărul are o „voce de aur și o prezență extraordinară". Orson a jucat în *Evreul Süss* al lui Feuchtwanger un rol de compoziție, apoi fantoma regelui în Hamlet. Nenumărate sînt peregrinările lui Welles, reîntors în America. Joacă în mai multe trupe un repertoriu clasic și modern variat (Shakespeare, Cehov, Shaw, V. Hugo, Labiche, Marlowe...). La *Mercury Theatre*, condus de el și de Houseman, Welles îndrăznise, înainte de cel de-al doilea război mondial, să monteze un *Iulius Cezar* de Shakespeare, într-o versiune... wellesiană, în care, pe scena complet goală, apărea un Cezar dictator fascist, îmbrăcat în uniforma lui Mussolini! Din cariera precinematografică a lui Orson Welles, vom mai aminti doar un episod semnificativ. În 1938, Orson asigura o emisiune radiofonică intitulată „La persoana întîi singular", în care erau prezentate, ca povestiri ale crainicului, episoade din cărți celebre: *Comoara de pe insulă* de Stevenson, *Iulius Cezar* de Shakespeare, *Oliver Twist* al lui Dickens, *Ocolul pămîntului în 80 de zile* de Jules Verne ș.a. În seara în care Orson și colegii lui prezentară un episod din cartea de anticipație a lui H.G. Wells, *Războiul lumilor*, întreaga Americă fu cuprinsă de o nemaipomenită panică: accidente de circulație, sinucideri, nașteri premature, bătăi sau convertiri religioase sub impulsul fricii au marcat în mod paradoxal realismul emisiunii lui Welles, care evoca invazia marțienilor în Statele-Unite. Isteria aceasta colectivă, atît de specifică opiniei publice

## cinema
MERIDIANE

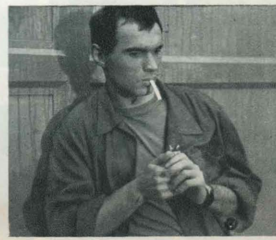


Undeva sus, la înălțimea uriașă a unui enorm atelier, sub acoperiș, cu agilitatea unor acrobați, muncesc spălătorii de geamuri. Ei șterg praful de pe ferestre și — deodată — lumina se răspîndește în tot atelierul. Nu este vorba de un moment simbolic, ci chiar de adevăratul subiect al celui de-al doilea film realizat de Tamas Renyi, *Trăim în fiecare zi*, prin care tînărul regizor maghiar vrea să dovedească că este imposibil să trăiești în obscuritate, sub povara minciunilor și a meschinăriei.

În fotografii: imagini din filmul *Trăim în fiecare zi*.







americane, dură o noapte, după care Orson Welles deveni omul cel mai cunoscut din America.

Cu un asemenea bagaj de experiențe, Orson a poposit la Hollywood în vara lui 1939, cu cîteva săptămîni înainte de începutul războiului. Avea doar 24 de ani, dar revista *Life* îl prezenta ca pe urmașul lui Max Reinhardt. „Hollywood-ul, va mărturisi Orson mai tîrziu, este o mahala aurită care convine de minune jucătorilor de golf, grădinarilor, oamenilor mediocri și vedetelor mulțumite de sine. Eu nu aparțin nici uneia din aceste categorii". Două proiecte îi fură compromise de începutul războiului, ca și de neîncrederea actorilor față de un debutant în ale cinematografiei. Welles se hotărî atunci să scrie împreună cu vechiul lui tovarăș Houseman și Herman J. Mankiewicz scenariul pentru primul său film — *Citizen Kane* (Cetățeanul Kane), care a fost realizat la Hollywood între iulie și octombrie 1940. Cariera cinematografică a lui Welles a început deci acum aproape un sfert de veac, însumînd doar 11 filme într-o creație care constituie azi una din liniile de forță ale celei de-a șaptea arte.

*Citizen Kane* a fost prezentat presei americane în aprilie 1941 și cunoscut în Europa abia după război, în 1946. Unul din comen-



**„Stilul baroc și expresionist din** Cetățeanul Kane **inaugura o nouă viziune cinematografică"...**

tatorii filmului lui Welles, Jean-Claude Allais, l-a definit în mod fericit drept „autopsia unui american". Viața lui Charles Foster Kane, integrată unei jumătăți de secol de viață publică americană, este într-adevăr prilejul unei magistrale autopsii. Miliardar, proprietar de ziare, om politic retras din viața publică, Kane moare la 77 de ani în fantastica sa proprietate din Xanadou. Ultimele sale cuvinte sînt: *Rosebud* (boboc de trandafir). Un reporter este însărcinat să deslușească misterul acestui cuvînt și iată-ne, o dată cu ziaristul, puși în situația de a retrăi copilăria, tinerețea, maturitatea și sfîrșitul lui Kane. Drumul acesta duce de la puritatea unei copilării veșnic regretate, la puterea solitară și tristă a castelanului.

Niciodată parcă, de la Balzac încoace, nimeni n-a izbutit să disece cu mai multă putere trupul uriaș al noii plutocrații. Orson Welles o face cu acel sentiment de participare, de integrare fenomenului american; așa încît personalitatea însăși a creatorului se suprapune în parte personajului. *Citizen Kane* este un film american antiamerican. Intuim în Welles, ca și în Kane, același temperament brutal și volițional, același comportament. Ceea ce cred însă că-i distinge profund pe unul de celălalt este *mobilul* existenței lor: secretul lui Kane este, poate, puritatea pierdută a copilăriei, bobocul de trandafir pe care aurul l-a terfelit și l-a anulat. Personalitatea lui Kane se degradează pe măsură ce „cetățeanul" se realizează. Personalitatea lui Welles, al cărui mobil nu e banul, ci arta, se împlinește ascendent, o dată cu experiența de viață dobîndită.

Între 1941 și 1962, vreme de două decenii, cariera lui Orson Welles s-a desfășurat pe două planuri: cel al marilor realizări cinematografice, destul de spațiate, și cel, mai lucrativ, al meseriei de actor de film. Neînțeles, și în cele din urmă izgonit din Hollywood-ul supus și el Vițelului de Aur, ca și Kane, Welles a fost obligat, pentru a putea realiza marile sale idei cinematografice, să apară în filme mediocre, în care n-a acceptat decît roluri episodice bine plătite.

Astfel Welles a putut realiza rînd pe rînd: *The Magnificent Ambersons* (Splendoarea familiei Amberson), 1942; *The Stranger* (Străinul), 1946; *The Lady from Shanghai* (Doamna din Shanghai), 1947; *Macbeth*, 1947; *Othello*, 1952; *Confidential report* (Dosar secret), 1955; *Touch of evil* (Setea de rău), 1957; *Don Quijote* în 1959; în sfîrșit în 1963, *Procesul*, după romanul lui Kafka.

Pretutindeni, regăsim același univers wellesian configurat cu atîta putere în *Citizen Kane*. Decăderea familiei Amberson, malefica personalitate a Elsei Bannister, „doamna din Shanghai", tenebrosul și multiplul Gregory Arkadin din *Dosar secret*, ba chiar și clasicul conflict din *Othello* sau *Macbeth* sînt resimțite de barocul Welles ca date fundamentale ale unui univers monstruos, gata să-l zdrobească pe om. Dar pretutindeni eșecul final al personajelor este precedat de o luptă titanică cu mediul, o luptă adesea oarbă și rău dirijată, dar a cărei existență însăși este chezășia unei măreții de netăgăduit.

În 1963, Orson Welles a dat ultimul său film, *Procesul*, cu o distribuție care întrunește numele unor actori de prestigiu ca: Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Madeleine Robinson, Romy Schneider, Akim Tamiroff, Fernand Ledoux, Maurice Teynac și, evident, Orson Welles.

Pînă la Welles, nimeni nu s-a încumetat să ecranizeze opera lui Kafka. Evenimentul a stîrnit deci un interes legitim și a generat o exegeză bogată. Mai ales că el venea după o tăcere de cinci ani din partea lui Orson. Ecranizîndu-l pe Kafka, Welles a respectat cu fidelitate datele subiectului: K (Anthony Perkins) este funcționar superior într-o mare bancă. Într-o dimineață, este trezit de polițiștii care năvălesc în camera lui și care-i declară că se află sub stare de arest. Lăsat în libertate provizorie, K nu poate afla de ce este învinuit. Convocat în fața unui tribunal, apărat de un avocat (Orson Welles), nu izbutește, cu toate strădaniile depuse, să lămurească firele procesului. Într-o seară, doi oameni îl conduc într-un loc pustiu unde-l ucid, fără să-i spună vreo vorbă, în timp ce K pare a se fi resemnat. Conspirația infernală a Puterii duce inevitabil la moartea lui K. Filmul reia trama romanului kafkian, adăugîndu-i unele accente de actualitate: evocarea mașinii electronice, victimele lagărelor de concentrare, explozia atomică cu care se încheie filmul.

Nu putem insista aici asupra unei probleme adesea pusă de critică: în ce măsură Welles a respectat sensul profund al romanului lui Kafka? Pe scurt, aș vrea totuși să menționez că între Orson Welles și Franz Kafka deosebirile mi se par a fi fundamentale. Kafka și eroul său K sînt oglinzi tremurătoare ale unui univers monstruos. Dialogul lor cu lumea înconjurătoare stă sub semnul absurdului și-al alienării. Ultrasensibil și complexat, genialul bolnav etern care a fost Franz Kafka se simte *străin* de universul care-l zdrobește. Angoasa kafkiană și sentimentul acesta al absurdului, căreia i se adăuga ideea delictului, a culpei individului anulat de forțele exterioare atotputernice, tot acest complex psihic și literar va constitui, după cum se știe, modelul clasic al literaturii occidentale de azi de la *Străinul* lui Camus la piesele lui Samuel Beckett și la reprezentanții „anti-romanului".

Welles, ca și Balzac, nu este un complexat în felul lui Kafka. El nu capitulează, nu se simte învins. Eroii lui — Kane, Arkadin, Quinlan sau Vargas — trăiesc cu intensitate, sînt pasionați, violenți și pier din propriile lor greșeli, ca o dovadă a *afirmării* și nu a *renunțării* lor la viață. Stilistic, ei se înscriu în formula retorică, voluptoasă, ardentă și crudă, a barocului; în timp ce fantasticul absurd al lui Kafka se slujește de mijloacele minuțioase ale unui realism cotidian, fotografic. Era firesc ca,

**Tabloul senzaționalelor compoziții actoricești ale lui Welles.**



atît de deosebiți unul de altul, Welles să facă din *Procesul* o operă wellesiană, violentă, amară, oribilă, dar amputată de metafizica kafkiană. Pentru Welles, răul este plutocrația și puterea de stat dominată de bani. Pentru Kafka, ca și pentru descendenții lui în literatură, universul este absurd. Kafka absolutizează stările sale de conștiință, le generalizează și conchide la o viziune generală a lumii integrată angoasei și absurdului. Welles, mai pragmatic, și nevoind a-și construi o „Weltanschauung", luptă, cu violența lui de uriaș dezordonat, împotriva Aurului și a Puterii care urzesc pînza nenorocirii umane. Desigur că, limitat ideologic, Welles practică și el



**Enigmaticul personaj Arkadin din** Dosarul secret. **Un rol căruia Orson Welles îi conferă valoarea simbolică a justiției implacabile.**

o morală anarhică, adesea cu iz aristocratic; revolta lui „pură", nelegată de practică, este sterilă. Dar sensul creației sale rămîne bine definit ca o demascare a plutocrației, o satiră în profunzime a lumii capitaliste, o denunțare a violenței de tip fascist. Cu antenele sale atît de fine, și Kafka resimțise primul frison subteran al cutremurului fascist. Moartea îl răpusese însă în 1924. Welles, contemporanul nostru, înregistrează cu brutalitate expresivă contradicțiile lumii capitaliste de azi. Și, dincolo de limbajul său baroc, mesajul este clar.

În ce măsură Welles se identifică cu personajele sale? Cred că la Welles conflictul constă în șocul dintre temperamentul adesea egotic, brutal, aristocratic, și ideile sale umaniste: „Cred, mărturisea odată Orson Welles, cred că sînt împărțit între personalitatea mea și credințele mele, nu între inimă și mintea mea. V-ați putea oare închipui, domnilor, cu ce-aș semăna dacă aș asculta de personalitatea mea?" E limpede că Welles înțelege aici prin personalitate, temperamentul său. Temperamental, Orson se aseamănă cu eroii săi, îi separă însă concepțiile și sensul moral acordat vieții. Iar dacă *Citizen Kane* sau *Procesul*, *Dosar secret* sau *Othello* sînt mari momente reprezentative ale creației wellesiene, aceasta se datorește faptului că ele însumează artistic, nu numai coordonatele temperamentale ale artistului ci, mai presus de ele, concepțiile sale despre lumea contemporană. În perspectiva timpului, Welles devine, tot mai mult și cu o tărie de neînfrînt, un poet al ecranului, martor lucid și pasionat al vremii sale. Lui i se potrivește de minune gîndul lui Shakespeare (cu care de altfel este atît de înrudit) din *Visul unei nopți de vară*: „Privirea poetului, rătăcind într-o splendidă frenezie, merge de la cer la pămînt și de la pămînt la cer".

# DIALECTICA TRAGICOMEDIEI

## Alberto




Nimic nu-l supără mai rău pe Alberto Sordi decît să fie confundat cu personajul — o lichea agreabilă dar ridicolă în veleitarismul și găunoșenia sa — cu care și-a cîștigat simpatia publicului. „Nu mă încîntă deloc tipul pe care-l întruchipez de obicei pe ecran. Dimpotrivă, aproape întotdeauna el îmi trezește indignarea. În fiecare din personajele mele există o notă demascatoare, satirică", declara el nu de mult.

Acela care este astăzi una din cele mai populare vedete a ecranului italian a debutat în film acum 25 de ani într-un rol... invizibil. Cunoscut oarecum ca actor de revistă, fusese invitat să-și împrumute glasul savurosului Oliver Hardy, devenind astfel dublura consacrată a filmelor cu Stan și Bran. Familiaritatea cu arta celor doi comici americani pare să-i fi slujit la însușirea unui stil de joc de o intensă eficacitate comică. Popularitatea cucerită prin emisiunile radiofonice atrage, în sfîrșit, asupra lui Sordi atenția producătorilor de film.

Prima sa apariție pe ecran în Mamma mia, che impressione! — o adaptare deajuns de mediocră a cîtorva din scheciurile care-l făcuseră celebru pe calea undelor — prezenta deja trăsăturile personajului său, autenticul „roman din Roma" cu farmecul, impertinența și naiva lui viclenie. Filmul a avut și meritul de a-l semnala atenției unui regizor pe atunci necunoscut, care-i încredințează rolul principal în filmul său de debut Il Sceicco bianco (Șeicul alb). Numele regizorului, Federico Fellini, avea să se impună de-abia cu al doilea film, I vitelloni (Derbedeii) care, de altfel, îi aduce și lui Sordi consacrarea și primul său „Nastro d'argento" (1953), cea mai de seamă distincție a cinematografiei italiene.

Accentele tragicomice erau însă la acea dată deajuns de rare în rolurile interpretate de el. Mereu solicitat de o industrie cinematografică grăbită să fructifice la maximum valoarea comercială a celei mai comerciale dintre vedetele italiene, Sordi s-a lăsat din păcate prea adeseori compromis cu producții de serie. În filmul Veneția, luna și tu, prezentat acum cîțiva ani pe ecranele noastre, facilitatea, manierismul, repetarea unor efecte comice ieftine, ni l-a recomandat într-o lumină nu prea favorabilă.

A trebuit să-l reîntîlnim sub chipul ostașului Oreste Jacovacchi din filmul lui Mario Monicelli, Marele război, pentru a recunoaște în Alberto Sordi un actor de o vibrație omenească autentică. Fără a renunța nici o clipă la mijloacele comediei, el concentrează în mimica sa de o mobilitate tipic meridională și în mersul nonșalant de incorigibil civil al eroului, drama unui om împins împotriva voinței sale în mijlocul sîngeroasei tragedii a războiului. Nimic nu putea da mai multă amărăciune sacrificiului inutil al celor doi viteji de ocazie, decît ironia cu care Sordi mimează pateticul eroism in extremis al bietului Oreste.

O mai accentuată „distanțare" față de erou face din rolul locotenentului Alberto Innocenzi din filmul Cu toții acasă (regia Luigi Comencini) o nouă izbîndă artistică a lui Sordi. Evoluția personajului este exprimată aci cu o artă a gradației cu care nu eram deprinși. Încă din episoadele inițiale care ni-l arată pe Innocenzi în toată măreția lui, simțim prin jocul lui Sordi o oarecare nesiguranță ce devine deodată panica omului slab, părăsit fără veste de aparatul care-i sprijinea autoritatea. Amintiți-vă de scena tunelului. Prin întuneric, glasul lui se ridică tunător, amenințînd cu toate fulgerele curții marțiale. Dar deodată se termină tunelul și... privirea locotenentului caută zadarnic pe ostașii risipiți. Ochii lui reflectă toată stupoarea și umilința înfrîngerii. De aci înainte, din compromis în compromis și din bravadă în bravadă, masca marțială a „bravului" locotenent se destramă, scoțînd la iveală o mediocritate fără seamăn și o totală lipsă de răspundere: de îndată ce și-a lepădat uniforma, omul nu mai are altă grijă decît să-și scape pielea. Dar nici aci, satira lui Sordi nu este lipsită de nuanțe. Un licăr de omenie în privirea cu care urmărește drama fetei evreice, un timid „pentru ce?" iscat de discuția cu aviatorul american și, în sfîrșit, momentul tragic al morții lui Ceccarelli pregătesc revirimentul final, cînd eroul se alătură luptei partizanilor.

cinema

PROFIL



**Avînd-o ca parteneră pe Sylva Koscina în comedia** Gardianul.

Cîteva noi filme care într-un viitor nu prea îndepărtat vor apăra și pe ecranele noastre, ca — Il mafioso sau Vita difficile (Viață grea) au luminat alte fațete ale personalității lui Alberto Sordi.

Tot Alberto îi zice și eroului sub chipul căruia l-au văzut în filmul lor, Judecata universală, Cesare Zavattini și Vittorio de Sica. O siluetă cernită, un mers ferit, de cotoi vinovat, o privire scăldată în cuvioșenie, o vorbire onctuoasă de protector și filantrop, Don Alberto și-a luat înfățișarea cerută de „onorabila" sa profesiune. E agent și procurist al unei firme care mijlocește exportul de copii. Din brațele unei mame silită să se despartă de unul din copii pentru a-i putea hrăni pe ceilalți, el îl smulge pe băiat cu toată blîndețea: „marfa" trebuie să ajungă peste ocean în stare perfectă, nici o lacrimă nu trebuie să umbrească vestita frumusețe a „bambinilor" italieni.

Eroul filmul Viață grea al tînărului regizor Dino Risi pare să fi fost înzestrat cu farmecul unei firi deschise, cinstite, ostilă oricărui compromis. Dar și în caracterul acestui gazetar ce se pretinde incoruptibil se dezvăluie fisurile, fragilitatea unor principii de împrumut. În interpretarea lui Sordi, Silvio Magnozzi este jalnic și demn de dispreț în ciuda încercărilor de a camufla printr-o frazeologie găunoasă falimentul său moral. În cele din urmă, el e silit să accepte „regula jocului" și să se lase cumpărat la prețul cel mai ieftin: ajunge un simplu parazit în casa financiarului pe care se lăuda cîndva că-l sfidează. Chiar și gestul său din final, cînd își face curaj și-l pălmuiește pe stăpîn, nu mai izbutește să-i salveze demnitatea. A fost un gest de inutilă bravadă și din privirea stupidă cu care ne fixează de pe ecran, Sordi arată că eroul nu a priceput nici acum nimic.

O notă mai accentuat tragică, în ciuda unui joc menținut mereu într-o cheie de comic evasi burlesc, se degajă din filmul Il mafioso (Omul mafiei). Funcționar model și bun tată de familie, eroul, sicilian de origine, este angrenat în mașina necruțătoare a Mafiei și silit să devină instrumentul unei „crime perfecte". Ambalat și expediat pentru 24 de ore peste ocean, el lichidează, pe un individ devenit indezirabil „șefilor" și se întoarce printre ai săi ca și cum și-ar fi petrecut ziua la vînătoare. Omul s-a culcat... Pe chipul lui se strecoară, neștiute de nimeni, două lacrimi. S-a terminat cu liniștea conștiinței împăcate.

Două filme recente par să continue în cariera lui Sordi seria rolurilor generoase. Creatură a așa-zisului „miracol economic", eroul filmului Il boom (regia Vittorio de Sica) este un om de afaceri veros care, pentru a evita falimentul, este pus în fața alternativei de a-și vinde un ochi. Amestecul de bravadă și lașitate, comun de altfel cu alte roluri ale lui Sordi, este aci sursa unui comic gras ce contribuie la demascarea unei lumi bazate pe puterea banului „Învățătorul din Vigevano (povestea unui umil dascăl dintr-un orășel de provincie) promite în schimb să antreneze alte strune ale sensibilității lui Alberto Sordi: duioșia și discreția sentimentelor. Cîteva nuanțe sugerate în creațiile sale anterioare ne-au convins că el nu e doar un excelent comic ci o natură artistică multilaterală care încă nu și-a epuizat toate resursele.

Ana ROMAN

**Alături de Serge Reggiani în recentul film** Cu toții acasă.

Silvana **Mangano** între **cei doi „eroi" ai** Marelui Război, **Vittorio Gassman și Alberto Sordi.**

**Foarte mindru de noua sa uniformă, gardianul excelent interpretat de Alberto Sordi.**

**O creație care va rămînea multă vreme în amintirea spectatorilor: soldatul din** Marele Război.

Alberto Sordi în comedia Gardianul.

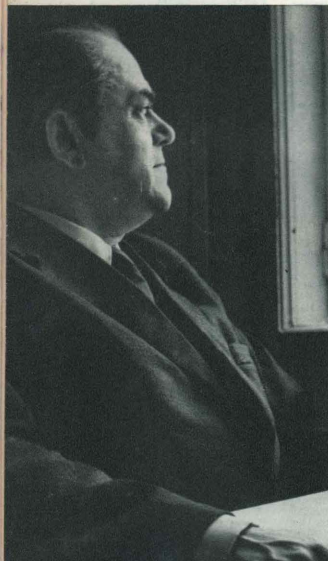
**Împreună cu Vittorio Gassman, Alberto Sordi realizează în filmul lui Monicelli un cuplu tragi-comic impresionant.**

ci ne ma

# ÎN VIZITĂ LA ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU



Oglinda, unul din obiectivele faţă de care Ştefan Ciubotăraşu manifestă o deosebită antipatie.



Lectura unui scenariu este totdeauna un prilej de meditaţie.

Iată, în sfîrşit, un actor care nu ştie în cîte filme a jucat! Solicitat continuu, artistul poporului Ştefan Ciubotăraşu se împarte —de ani de zile — între teatru şi platoul de filmare, apărînd în emisiunile televiziunii, inveşnicindu-şi vocea în emisiunile de teatru la microfon, desfăşurînd o bogată activitate obştească şi făcînd — totdeauna! — *artă*... Apropiat de 20, numărul filmelor în care a apărut Ştefan Ciubotăraşu se îmbogăţeşte cu încă unul: *Neamul Şoimăreştilor*.

Iată un actor care are *timp*. Tulburîndu-i un rar moment de odihnă şi rugîndu-l să ne răspundă la cîteva întrebări, maestrul ne-a primit de îndată. Iată aşadar un actor care *are timp să fie modest*.

Este o casă veche, masivă, aflată în vecinătatea unui Cişmigiu anticipînd cu timiditate primăvara. Sîntem într-o încăpere mobilată simplu, cu pereţii împodobiţi cu fotografii de teatru (portrete, scene din spectacole etc.). Ştefan Ciubotăraşu nu apare în nici una din ele...

— Spuneţi-ne cum a început colaborarea dumneavoastră cu ecranul.

*Ş.C.* — Am iubit filmul dintotdeauna. M-am format ca actor într-un prestigios teatru de provincie, la Iaşi, am fost apoi o vreme la Arad şi, după 1945, anul în care m-am stabilit la Bucureşti, în urma stăruitoarelor chemări ale lui Victor Ion Popa, am avut prilejul să urmăresc îndeaproape eforturile pasionaţilor filmului de a realiza şi la noi o producţie cinematografică. Prilejul de a mă întîlni cu ecranul mi-a fost oferit de către Paul Călinescu. Jucam la teatru un rol din piesa Luciei Demetrius „Oameni de azi" şi, văzîndu-mă în spectacol, regizorul m-a chemat să dau probe pentru filmul *Desfăşurarea* realizat după o nuvelă de Marin Preda... Nu prea ştiam eu (dar cine ştia?) cum trebuie stat în faţa operatorului, eram cam speriat de toate maşinăriile şi aparatele pe care le vedeam, dar pînă la urmă m-am deprins. Am urmărit creşterea, repede sesizabilă, a nivelului de interpretare a actorilor noştri. Mulţi dintre tehnicienii cu care am lucrat atunci au devenit cu timpul nişte adevăraţi artişti. Alţii au rămas (conştiincioşi, utili) simpli tehnicieni. Cam aşa se întîmplă şi în meseria noastră. Trebuie să fii totdeauna gata să-ţi îmbogăţeşti mijloacele de exprimare artistică, de comunicare cu spectatorul şi trebuie să realizezi perpetuu această primenire, să îţi alături munca, strădaniile tale, ideii de întreg, să te încadrezi într-un efort colectiv păstrîndu-ţi însă, vie, propria-ţi personalitate, datele tale inimitabile. Cred că nu poţi realiza ceva trainic în viaţă (deci şi în artă), dacă nu izbuteşti să te angajezi total în bătălia cu tine însuţi. În teatru, ca şi în film, artistul nu este niciodată singur; succesul constituie rezultatul conlucrării, al pasiunii colective şi nu prea avem „secrete". Şi fiindcă „ne uităm peste gard unul la altul", avem datoria să ne ajutăm, să ne completăm, să ne continuăm. Dar nu se poate trece peste ceea ce numeam mai înainte *bătălia cu tine însuţi*. Ea e condiţia împlinirii.

## De la corespondentul nostru special din MOSCOVA

KIRA PARAMONOVA

ci ne ma CORESPONDENŢĂ

### CEL MAI SCURT DRUM SPRE INIMĂ

Primele filme aparţinînd lui Pavel Arsenov şi Pavel Liubimov, proaspeţi absolvenţi ai Institutului de cinematografie, elevi ai cunoscuţilor regizori Grigori Roşal şi Iuri Ghenik, ne îndreptăţesc să concludem că arta noastră cinematografică abundă în creatori talentaţi. În curînd filmele lor cuplate într-un almanah intitulat „Tinereţe" vor rula pe ecranele sovietice.

Prima nuvelă cinematografică „*Floarea-soarelui*, realizată după scenariul cunoscutului scriitor Vitali Zakrutkin, a fost regizată de Pavel Arsenov, iar imaginea filmată de operatorul Piotr Kataev.

...Un bătrîn seamănă o sămînţă de floarea-soarelui găsită în vestonul fiului său, ucis pe front. Ţăranul a udat cu încăpăţînare locul, l-a îngrijit cu îndîrjire şi într-o bună zi lujerul noii plante s-a strecurat spre lumina soarelui. Toţi locuitorii stepei au aflat despre neobişnuita izbîndă. Din această clipă tînăra plantă n-a fost îngrijită numai de bătrîn, nici unul din ciobanii stepei nu trecea pe lîngă plăpîndul fir de floarea-soarelui fără să nu-l ude sau să-i sape pămîntul de la rădăcină. Într-o zi, un necunoscut a retezat tulpina plantei. Ciobanii au rămas cutremuraţi de mişelia acestuia. Bătrînul s-a întristat, dar după înţeleaptă gîndire a conchis că floarea-soarelui şi-a împlinit rostul. Bunătatea acestui om, munca lui generase o adevărată minune, a cărei vrajă abia acum urma să-şi arate roadele.

Natura surprinsă în imagini memorabile este fotografiată cu un evident simţ al poeziei. Zorii dimineţii, apusul tîrziu, caii zburdînd la scaldă în rîu, turmele nesfîrşite de oi care străbat stepa, toate acestea sînt fotografiate de operatorul P. Kataev cu un adînc lirism. Mai ales că peisajul nu reprezintă doar o fotografie reuşită. Autorii filmului caută să ne convingă că natura este plină de farmec numai atunci cînd este însufleţită de munca oamenilor, cînd aceştia seamănă binele pe pămînt.

În film există multe observaţii similare, realizate în stilul impus de construcţia poetică a scenariului lui Zakrutkin. De altfel chiar conţinutul scenariului pretindea o formă anumită. Ritmul lent, jocul reţinut al actorilor, n-au fost în cazul de faţă un scop în sine. Ritmul vieţii, despre care povestesc autorii, a impus această modalitate artistică filmului.

Cea de a doua nuvelă, *Mătuşica cu violete* (scenariul de A. Grebnev după o povestire de Jana Gauzner) a fost regizată de Pavel Liubimov iar imaginea realizată de operatorii M. Osenian şi M. Iakovici.

...Un grup de turişti sovietici îşi petrec o vacanţă de douăzeci şi două de zile în Bulgaria. Se pare că în timpul acesta nu se întîmplă nimic cu eroii filmului. Aceştia s-au odihnit, s-au distrat. Şi a venit timpul despărţirii. Asta e tot. Astfel se prezintă fenomenul la suprafaţă, realitatea este însă alta.

În această croazieră s-au întîlnit trei oameni. Volodia, un student moscovit, interesant interpretat de V. Ivaşov,(cunoscut din *Balada soldatului*); o tînără doctoriţă din Murmansk, fată serioasă şi puţin enigmatică (actriţa S. Svetlicinaia) şi „mătuşica cu violete" după cum a poreclit-o tineretul din cauza pălăriuţei ei aiurite, de care se despărţea foarte rar. În rolul mătuşicii apare talentata şi interesanta actriţă N. Sazonova.

Aceşti trei oameni, pe care întîmplarea i-a reunit, au exercitat o puternică influenţă unul asupra altuia.

Există oameni care dau mai mult semenilor lor decît primesc de la ei şi niciodată nu pretind să li se dea vreo atenţie. Aceasta este Nina Afanasievna, „mătuşica cu violete" din film. Sensibil la adevărul vieţii şi pătimaş apărător





**Maestrul așa cum apare în viața de toate zilele.**

**biectivele față**
**otărașu ma-**
**antipatie.**

realizat după
Preda... Nu
ne știa?) cum
operatorului,
toate mașină-
are le vedeam,
-am deprins.
, repede sesi-
e interpretare
Mulți dintre
lucrat atunci
niște adevă-
rămas (con-
li tehnicieni.
și în meseria
fii totdeauna
mijloacele de
de comuni-
și trebuie să
ceastă prime-
unca, strădа-
treg, să te în-
colectiv păs-
ropria-ți per-
e inimitabile.
a ceva trainic
rtă), dacă nu
jezi total în
În teatru, ca
u este nici-
ul constituie
, al pasiunii
em „secrete".
este gard unul
să ne ajutăm,
e continuăm.
peste ceea ce
e *bătălia cu*
ția împlinirii.

— Care credeți că este lucrul cel mai greu pentru un actor tînăr?

*Ș.C.* — Realizarea *dezobsedării* de sine. Îmi place să-mi repet sfaturile unor străluciți dascăli și colegi de teatru ai mei și, dacă mi se îngăduie, le repet cu glas tare și pentru tovarășii de meserie. De pildă, nu prea-mi plac oglinzile, le ocolesc, iar în ce privește dicția, nu prea mă ascult...

— Vorbiți-ne despre interpreții de cinema pe care-i prețuiți cel mai mult.

*Ș.C.* — Voi pomeni numele a doi comici: Charlie Chaplin și Charles Laughton. Cred că ei au umanizat arta filmului, subordonînd mijloacele tehnice aflate într-un spectaculos proces de perfecționare, unor idei majore. Rolurile lor sînt expresia unui adevărat salt istoric înregistrat în arta interpretării. Privindu-i, ești și azi impresionat, retrăiești vechi emoții. Meserie care se învață — filmul cere o infinit mai mare arie de cuprindere și înțelegere a vieții decît alte „meserii" asemănătoare. De altfel, filmul este un sonet: are o unitate a ritmului, o gradație a leit-motivelor, o inspirație concentrată.

— Pentru că a venit vorba: mai scrieți sonete?

*Ș.C* — Mai scriu. Nu prea am timp să le „cioplesc", să le fac să sune, dar — regăsindu-mă în fața caietelor pline de mîzgăleli — îmi amintesc că pasiunea mea pentru teatru...

— ... și film...

*Ș.C.* — ... s-a născut din dragostea pentru literatură. La Iași, mulți dintre cei care s-au perindat pe la direcția teatrului erau scriitori. Citez cîteva nume: Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Gheorghe Topîrceanu și Iorgu Iordan. Am colaborat la „Însemnări critice" și am participat la scoaterea unor publicații de un număr sau două (suprimate din lipsa de parale). De la marele sonetist Mihail Codreanu am învățat mult ... teatru. Era un om cu viziuni regizorale și pedagogice moderne, un intelectual subtil și un artist de rară modestie.

— Care sînt rolurile cele mai dragi din lunga listă a filmelor pe al căror generic v-am întîlnit numele?

*Ș.C.* — Varga din *Lupeni 29*, rol care mi-a îngăduit realizarea trăsăturilor unui personaj complex, foarte bogat sufletește. M-au mai atras rolurile din *Porto-Franco* și *Cerul n-are gratii*. În acesta din urmă, rol episodic, am avut prilejul să mă conving încă o dată că pentru a te releva ca un actor de bună ținută, nu trebuie să întruchipezi, neapărat roluri de întindere. Fără a avea implicații în toate firele narațiunii, ele pot dobîndi uneori valori simbolice, de generalizare.

„Om dintr-o bucată ca Esop", cum îi place să spună, artistul poporului Ștefan Ciubotărașu este desăvîrșit interpret al eroilor contemporani. El are un umor robust, de factură populară (amintindu-l fericit pe Moș Creangă) și o simplitate care-l apropie de sufletul „omului din stal" dornic să se regăsească în oglinda miraculoasă a filmului, în tiparele eterne ale scenei.

Gheorghe TOMOZEI

de A. Grebnev
Jana Gauzner)
avel Liubimov
ată de opera-
M. Iakovici.
riști sovietici
de douăzeci și
garia. Se pare
nu se întîmplă
ului. Aceștia
distrat. Și a
rțirii. Asta e
ntă fenomenul
atea este însă

ră s-au întîlnit
, un student
interpretat de
din *Balada sol-*
toriță din Mur-
și puțin enig-
vetlicinaia) și
e" după cum
ul din cauza
, de care se
în rolul mătu-
și interesanta

pe care întîm-
exercitat o
unul asupra

re dau mai
decît primesc
nu pretind să
ție. Aceasta
a, „mătușica
. Sensibil la
imaș apărător

al bunătății, tînărul regizor Pavel Liubimov a ajutat-o pe talentata artistă N. Sazonova să creeze un personaj care produce o adîncă impresie. Prin interpretarea plină de lirism pe care o acordă rolului său, actrița N. Sazonova cucerește spectatorul, transmițîndu-i toată gingășia pe care o radiază Nina Afanasievna, „mătușica cu violete". Ea găsește o gamă întreagă de nuanțare a sentimentelor, de intonații, pentru a face cunoscută, cu pregnanță, lumea interioară a eroinei. În film există o scenă, care se petrece la cafenea, la plecare, cînd eroii s-au reunit pentru a-și petrece seara de bun rămas. Nina Afanasievna povestește noilor săi prieteni cum l-a salvat pe Volodia în timpul războiului, hrănindu-l cu laptele ei. Monologul este spus de actriță cu atîta simplitate și forță interioară, încît fără să vrei ai în fața ochilor tabloul greu al războiului, al suferințelor unui popor...

Regizorul a reușit să obțină în film o oglindire veridică a vieții. Spectatorul se îndrăgostește de toate personajele acestui film, resimțind o autentică bucurie din întîlnirea cu ele. De fapt aceasta este și calitatea cea mai prețioasă a filmului. El obține acest rezultat prin dezvăluirea filonului poetic emoțional al povestirii. În realitate este vorba despre cel mai scurt drum spre inima spectatorului.



# Prin București cu Florina Luican

**— Privesc Bucureștiul, ne spune Florina Luican, protagonista filmului Un suris în plină vară, realizat de regizorul Geo Saizescu. Sînt foarte multe de văzut... și de gîndit. Cîți ani am? A, nu, la optsprezece ani întrebarea nu-i indiscretă. Da, am crescut împreună cu orașul. M-am născut aici în „Vatra Luminoasă"... Nu, cartierul n-a arătat așa. Blocul ăsta cu opt etaje se află aci de numai cîțiva ani. Aici era într-adevăr o „vatră" în sensul primitiv al cuvîntului. De ce i se spunea „luminoasă" nu știu, poate ca o ironie. Să știți însă că azi numele i se potrivește... Și în sufletele oamenilor se petrece un proces asemănător. În evoluția lui, blocul care se clădește apare mai întîi ca o grămadă de beton, învelită în fierărie și schele. Ca să-i poți intui viitorul contur, îți trebuie o înțelegere foarte adîncă. Debutul meu în filmul regizorului Geo Saizescu, Un suris în plină vară, mi-a deschis un orizont nou. Vreau să cunosc acele lucruri mai greu de cunoscut și să le fac cunoscute cu ajutorul artei actoricești, așa că mă pregătesc intens. Pentru ce rol? Pentru acela de... studentă. La toamnă, voi da examen de admitere la Institutul de artă teatrală și cinematografică.**

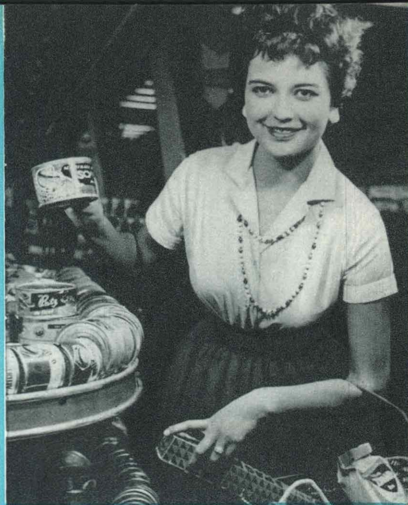
**— Așadar, după filmul dvs. de debut va urma un surîs în plină... toamnă.**



**ci ne ma**

**INSTANTANEE**

Fotografia aceasta nu reprezintă o scenă dintr-un nou film romînesc. Ea ne-o înfățișează pe tînăra actriță Florentina Mosora într-o postură inedită... aceea de gospodină.





Nu, aceasta nu este o fotografie de epocă. Este doar imitarea unei asemenea fotografii, realizată cu mijloacele tehnicii moderne — un tablou al lui Apostol Bologa (eroul filmului *Pădurea spînzuraților* interpretat de Victor Rebengiuc) care va împodobi camera acestuia.



Iată-l pe operatorul Ilie Cornea, între două filmări la *Delta necunoscută*, întreținîndu-se cu prietenul său... cormoranul. Dintre filmele acestui prodigios operator — de obicei colaborator al regizorului Ion Bostan — cităm: *Voroneț*, *Printre pelicani*, *Cetatea Histria*, *Uciderea pruncilor*.

Una din probele fotografice care i s-au făcut lui Iurie Darie. Așa va arăta eroul principal din *Poiana soarelui*, film la care lucrează în prezent regizorii Geo Saizescu și Cezar Grigoriu.



Valeria Seciu, protagonista filmului *Casa neterminată*, cea mai apropiată premieră romînească, este studentă la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale". Lia, eroina din filmul lui Dimos Rendis și Andrei Blaier constituie rolul ei de debut.

Mariana Pojar și Ion Caramitru, tineri interpreți din filmul „Comoara de la Vadul vechi", așteaptă nu fără emoție începerea filmărilor.



Puiu Călinescu, într-un rol episodic din comedia *Un surîs în plină vară*. Așa cum ni se înfățișează aici serios peste măsură, promite să fie un personaj apt să ne stîrnească rîsul.



Printre artele care își dau concursul la realizarea unui film este și arhitectura. Iată-l, în atelierul său de lucru, pe arhitectul Liviu Popa care semnează decorurile noului film romînesc *Dragoste lungă de-o seară*.

**ci ne ma**

**INSTANTANEE**

# a lansa și a menține



Colea Răutu... debutînd în film (Ilie Barbu din *Desfășurarea*)

Cred că devizei „La ordinea zilei – scenariul" (pe care revista „Cinema" a pus-o drept supratitlu la discuția sa despre dramaturgia cinematografică), filmul romînesc, sporit în anul trecut la o producție ce depășește cifra zece, i-a adăugat o alta — și ea actuală „A căuta și a găsi actori".

Problema nu este nouă pentru cinematografia noastră. Ea a revenit, în suita dezbaterilor despre scenariu ori regie, cu fiecare film care marca un cîștig pe drumul măiestriei. Strădaniile în această direcție n-au lipsit. Și nici rezultatele pozitive. 1963, an de vîrf la Buftea, reactualizează discuția asupra actorului de film amplificînd-o, totodată ca perspective. Regizorii de formație, gust artistic și manieră de lucru diferite s-au întrecut în a distribui actori noi. (Nu consemnăm deocamdată decît faptul în sine și nu rezultatul său valoric, întrucît o bună parte din producțiile anului trecut n-au fost încă vizionate de public). Această adevărată „avalanșă" de nume noi nu e lipsită de semnificație. Martoră a unui proces complex de creștere (progrese certe în domeniul regiei, aducerea în rîndul scenariștilor a unor „condeie" prețuite în proză sau teatru, accelerarea ritmului industrial de realizare a unui film), critica are datoria să nu rămînă indiferentă, să nu treacă pe lîngă actorul de film și preocupările sale doar cu paranteze stereotipe. Momentul de față e menit să solicite și memoria cineaștilor și să îndemne la o mai atentă luare aminte. Motivul? Cu cîteva excepții, filmul romînesc a învățat mai mult să-i *lanseze*, dar mai puțin să-i *mențină* pe cei chemați.

Numai așa ne putem explica cum un actor cu o excepțională capacitate de interiorizare a rolului și cu o degajare de invidiat în fața aparatului de filmat, George Vraca — așa cum ne apare în rolul lui Brîncoveanu din filmul *Tudor* — a putut fi „uitat" aproape un deceniu, la etapa *Nepoții Gornistului*. Experiența nu e singulară. *Pași spre lună* ne-a reamintit de un alt virtuos interpret romîn părăsit în epoca pionieratului — Radu Beligan. De la *Răsună Valea* și pînă la ultima producție a lui Gopo, Beligan poposește rar în cinematografie, în ecranizări ca *Lanțul slăbiciunilor* și *Celebrul 702* (ceea ce nu i-a permis să-și dezvolte pe deplin posibilitățile sale creatoare). Asta fără a mai socoti și „amănuntul" că amîndoi artiștii apăruseră, nu fără succes, pe genericul unor pelicule romînești înainte de 1949.

De altfel, cu astfel de „lapsusuri" e foarte greu de imaginat o istorie a marilor actori din cinematografia mondială. Michel Simon, Jean Gabin, Fernandel, Cerkasov, Orlova, Erich von Stroheim, Gary Cooper sînt nume care au apărut în zeci de filme (unii dintre ei depășind cifra jubiliară de o sută de roluri) care au trăit vîrstele celei de-a șaptea arte, epocile ei de elan sau cele de restriște.

Un alt fapt, cel puțin la fel de curios — filmul romînesc nu a uitat doar cîțiva din marii actori ai scenei romînești, ci și unele din propriile sale descoperiri. Din producțiile 1954—1956, cinematografia a reținut un actor robust, cu chip expresiv și un joc sobru — pe Colea Răutu și un „june prim" (care a dovedit în ultimile roluri că știe să fie mai mult decît „un băiat bun... dar cu lipsuri"), pe Iurie Darie. A lăsat pentru mai tîrziu însă cel puțin două nume care merită să fie menționate — Emanoil Petruț și Dana Comnea (doi interpreți care s-au dovedit deosebit de „cinematografici" în *Alarmă în munți*).

Chiar și după momente de entuziasm în fața unor „descoperiri" au fost dați uitării oameni foarte înzestrați pentru ecran. *La mere*, un scurt metraj a cărui valoare a fost unanim recunoscută, descoperea în 1956, pe Silvia Popovici și Nicolae Praida. Care tineri absolvenți ai I.A.T.C. și-ar fi putut dori o mai bună lansare? Anii au trecut însă, și lumea a regăsit-o și a apreciat-o pe Silvia Popovici abia în 1960 (unii vorbeau chiar de un debut al actriței). Întrerupem aici lista exemplelor pentru a preîntîmpina un contra argument. Se va spune: n-au fost roluri potrivite, s-au realizat filme puține etc. Fără a nega caracterul obiectiv pe care îl pot avea astfel de motive, ar fi bine să nu se uite însă de elanul actorilor, de necesitatea unei continuități în dezvoltarea lor artistică, de pierderea acelei dezinvolturi pe care cinematograful o caută atît. În același timp, filmul artistic romînesc n-a știut întotdeauna să refuze sau să nu mai revină la acei actori care schematizau rolurile, simplificînd personajele. Au existat și debuturi dăunătoare filmelor respective (de pildă, Constanța Comănoiu din *Portretul unui necunoscut*) sau lansări compromise de distribuirea ulterioară a actorilor în personaje foarte puțin diferențiate unele de altele (așa cum s-a întîmplat, de pildă, cu un foarte talentat actor de teatru, ca Marcel Anghelescu).

În afirmarea și menținerea unor interpreți, cinematografia noastră a cunoscut polemica „actor de teatru sau de film" mai mult sub aspectele ei practice. Pe actori buni de scenă, camera de luat vederi nu i-a speriat ci, poate, doar i-a inhibat pentru o vreme. A depins în multe cazuri, de regizor, de tactul, de priceperea sa, pentru ca adaptabilitatea la „specific" să se realizeze. Bineînțeles și de capacitatea actorului de a se adapta unui nou proces de creație, de a descoperi și închega mai repede personajul decît o făcuse pe scenă, de a improviza atunci cînd e necesar. George Calboreanu a venit în film cu acea monumentalitate pe care i-o cunoaștem de pe scenă, eliberată însă de plusul de avînt în replică și gest, la care obligă teatrul; Costache Antoniu a adus sfătoșenia sa familiară; Geo Barton, un tragism de bună calitate (ne gîndim la acel izbutit Nik-americanul din *Porto Franco*); Liviu Ciulei, un amestec de studiu și inspirație neașteptată. Pentru un Birlic, un Finteșteanu sau un Giugaru nu s-au scris încă rolurile cele mai potrivite. Ei au apărut pînă acum mai mult în ecranizări puțin eliberate de spiritul și rigorile scenei. Acești maeștri ai teatrului romînesc merită, fără îndoială, consacrarea cinematografică (o „relansare" la adevăratele lor posibilități).

Nu ne înșelăm dacă socotim că problema lansării și menținerii actorilor îi preocupă foarte mult în ultima vreme pe regizorii noștri de filme artistice. Mircea Drăgan, Manole Marcus, Iulian Mihu, Mihai Iacob, I. Popescu Gopo, Victor Iliu, Lucian Bratu sînt cîțiva din cei mai reprezentativi realizatori care se dovedesc interesați de cultivarea unor interpreți compleți, adecvați ecranului. *Setea* și *Lupeni 29* evidențiază arta de a lucra cu aproape aceeași echipă de actori în situații diferite; *Viața nu iartă* sau *Străzile au amintiri* introduc în cinematografie cîteva prezențe actoricești de reală valoare; *Moara cu noroc*, *S-a furat o bombă* și *Pași spre lună* readuc, în posturi „filmice", chipuri de actori cunoscuți; *Tudor* demonstrează adaptabilitatea unor actori la diferite genuri. Cu toate că lista va rămîne și de data asta incompletă, trebuie să adăugăm pe unii din cei care au meritul de a fi lansat actorii cu mari perspective în filmul romînesc: Liviu Ciulei (pe Irina Petrescu), Mircea Mureșan (pe Sebastian Papaiani), Francisc Munteanu (pe Ana Szeles), Manole Marcus (pe C. Dinulescu și Antoaneta Glodeanu). Sînt nume pe care le-am vrea cît mai des pe genericul producțiilor anilor viitori.



Geo Barton așa cum ni l-a înfățișat filmul *Moara cu noroc*.



Dana Comnea în filmul *Rîpa dracului*.

Dacă pentru „a menține", Studioul „București" are meritele și scăderile sale, pentru „a lansa", el trebuie să fie mult mai substanțial ajutat de Institutul care-i pregătește pe viitorii actori. O apropiere dintre studenți și studio (și o disciplină separată „Arta actorului de film"), o fototecă bogată și completă, o practică a studenților pe lîngă echipele de filmare (cu apariții mai întîi „episodice"), iată doar cîteva din relațiile care ar duce la o cunoaștere temeinică și la distribuții bine și operativ găsite.

Tema nu este epuizată aici. Ea se cuvine a fi încă discutată. Mai ales că filmele romînești care au rulat recent sau vor fi prezentate în curînd pe ecran oferă argumente edificatoare.

AL. RACOVICEANU



Silvia Popovici și Nicolae Praida în primul lor film *La mere* de Iulian Mihu și Manole Marcus.

## V-I L PREZINT PE BALUEV

Cu doi ani în urmă a apărut în traducere cartea lui Vadim Kojevnikov, „Vi-l prezint pe Baluev". Același autor a lucrat apoi, păstrînd cu strictețe întîmplările din roman, și la scenariul filmului, film care s-a prezentat pentru prima oară anul trecut în cadrul concursului celui de-al III-lea Festival internațional cinematografic de la Moscova.

Scenariștii au extras din roman întreaga povestire, intenționînd să creeze astfel acel ansamblu colectiv prezent în viața pe care el o descrie în cele 350 de pagini. Filmul își are însă legile lui proprii. Ele l-au împiedicat pe regizor să cuprindă în toată amploarea sensurile și amănuntele povestirii, ceea ce l-a împins uneori spre schematism și lipsă de verdicitate, alteori spre momente lăsate nelămurite. Unele scene asupra cărora insistă îndeosebi regizorul și scenaristul, sînt izbutite. Mai mult, cîteva personaje, cum ar fi de pildă Zina, Kapa sau Zaițev, aduc acea puritate și prospețime ale tinereții, entuziasmul muncii, rezultatele reale ale educației care dau glas cinstei și frumuseții morale.

Înainte de evidențierea peisajului uman de pe șantier, Vadim Kojevnikov a ținut să ne înfățișeze—și acesta este personajul central al romanului și al filmului — un erou model.

Realizîndu-l pe Baluev, autorul ne oferă însă un erou ideal, un personaj desăvîrșit, un om perfect, atît prin profilul său moral cît și prin posibilitățile depline de influențare a celor din jur. Dacă în roman acest lucru deși evident este discutabil doar în parte datorită faptului că pasaje întregi de text oferă date lămuritoare despre viața spirituală a eroului, în film această lipsă se amplifică. Economia filmului nu a permis regizorului să completeze acele pagini ale romanului cu imagini cinematografice capabile să aducă un plus de viață autentică eroului principal. În același timp însă, regizorul a ținut să redea (ne întrebăm de ce?) o seamă de momente ale lucrării literare care nu-și justifică neapărat necesitatea în film, cum ar fi de pildă retrospectiva înfățișîndu-l pe Baluev și soția sa în vremea celui de-al doilea război mondial, sau scenele lungi surprinzînd șantierul, sau pe Baluev cercetînd mlaștinile etc. Eforturile actorului Ivan Pereverzev de a crea un personaj viu, autentic, cu unele rezultate bune, sînt adesea lipsite de finalitate datorită modului în care a fost conceput de scenarist.

Deși are unele momente realizate, cîteva personaje izbutite, un interpret de talent, cum este actorul Ivan Pereverzev, filmul, datorită multelor probleme de viață pe care vrea să le lămurească într-o oră și jumătate, datorită regiei care nu a renunțat la unele momente în favoarea unității filmului, este mult sub calitatea romanului după care a fost realizat.

Silvia NICOLAU





## CUM STĂM TINERE?

*Cum stăm, tinere?* regizat de către Révész György autorul filmului de mare prestigiu *Pămîntul îngerilor*, se numără printre succesele de public ale anului trecut. E un film plin de lirism, un film de certă discreție artistică în care este urmărită o problemă deosebit de acută: educarea adolescenților. Refuzînd o tratare cinematografică mai „complicată", Révész a preferat să expună logic episoadele filmului, nerezistînd tentației de a distribui pe parcurs mici fabule moralizatoare.

E vorba de o familie cu totul obișnuită. Tatăl (Kallay Ferencz) este cumsecade, mereu distrat și totdeauna pe picior de plecare, mama (Tolnay Klári) drăguță, gospodină și fioros de susceptibilă la absențele (nevinovate) ale soțului. Și mai este Andraș, odrasla preferată care crește sub ochii părinților și deschide ochii mereu uimiți de ceea ce vede în jur. Și Andraș *vede* în fiecare zi *altfel*, o putere necunoscută îl stăpînește, o tulburare secretă îi modifică reacțiile. Adolescentul devine mai reflexiv, mai sensibil, și este puțin trist și din ce în ce mai greu de înțeles de niște părinți preocupați de „rezolvarea" unor drame conjugale cotidiene în care fidelitatea tatălui este metodic pusă la îndoială. Au loc certuri, trîntiri de uși, amenințări cu „evadarea" din cuibușorul destul de plăcut altminteri și Andraș participă la atenuarea acestor grave dezordini înțelegînd precoce un fapt cert: s-ar putea ca și el să trăiască astfel. Și băiatul nu vrea. Din ce în ce mai „bărbat", puștiul descoperă zulufii unei fetișcane de-o vîrstă cu el, simte nevoia să-i spună fetei lucruri foarte importante și cînd conțopistul-bulevardist face curte fetei, el reacționează terfelind pălăria „ticălosului".

În cele din urmă, după întîmplări nu lipsite de emoție, părinții se regăsesc într-o atmosferă de liniște sobră, completă, iar tatăl „băiat bătrîn", cochet și hazos, remarcă, uimit că se află în fața unui fiu minunat, care intră în viață pe porțile mari ale orașului, ale anilor săi și simte că are datoria să vegheze, să se consacre dorinței de a-și ajuta fiul, de a-l învăța să crească și de a-i oferi un bun exemplu personal.

În ciuda unor momente statice și a unor tendințe de pedagogie desuetă, filmul trăiește printr-o construcție bine ritmată, printr-un dialog colorat, plin de umor și se bucură de interpretări actoricești de remarcabil nivel. În rolul lui Andraș apare tînărul actor Kosztolányi Balázs. Imaginea: Szécsényi Ferenc. Muzica: Fenyes Szaboles.

*Cum stăm tinere?* a fost turnat în studiourile budapestane Hunnia în 1963.

M. E.

## SECRETUL

Vîrsta copilăriei; amestec de chiot și tropot, de joacă și năzuinți, de veselie și visare; imens material amorf în care viața, sculptor neobosit, taie cu dalta faptelor cotidiene germenii valorilor etice și trăsăturile încă vagi ale viitoarelor caractere. Pentru artist, ea a constituit și va constitui și de aici înainte una dintre cele mai dificile probleme de cunoaștere și de reflectare. Este într-adevăr dificil să redai lumea prin modul specific de a vedea al omului cu pantaloni scurți. Cei mici sînt prea mici pentru asta, cei mari și-au uitat copilăria...

Din acest punct de vedere, Secretul lui Mathias, recenta producție a studioului DEFA-Berlin (scenariul și regia Bärbl Bergmann, operator Rolf Sohre), poate fi apreciată ca o tentativă meritorie. Alegîndu-și drept personaje trei copii cam de 10 — 12 ani (Heiner, Peter și Mathias), filmul încearcă să demonstreze că cinstea, încrederea în oameni, prietenia și simțul de răspundere au o importanță determinantă pentru valoarea caracterului omenesc. Concepția că întotdeauna o greșeală, un compromis etic, atrage după sine în mod dialectic o altă greșeală, un alt compromis, și că reintrarea în normal nu poate avea loc pînă cînd aceste greșeli, aceste concesii nu sînt plătite cu un preț cel puțin egal, constituie axa întregului scenariu.

Heiner are un cîine cu care speră să cîștige premiul unui concurs de dresaj. Se ivește însă un concurent se-

cinema CORESPONDENȚĂ

## WARSZAWA

De la corespondentul nostru Jerzy PLAZEWSKI

## CULTURA CINEMATOGRAFICĂ ÎN POLONIA

Un timp s-a considerat că numai asigurînd din punct de vedere material accesul publicului la cinema, că rupînd publicul de maculatura unor firme hollywoodiene sau de „fabricile de vise" ale unor producții europene, în mod automat se va ivi un spectator nou, cultivat și exigent.

A devenit însă limpede că, fără a înfrînge pasivitatea celor care consumă filmele ca pe bomboane, nu va lua naștere un public în stare să considere filmul nu un simplu divertisment, ci o operă de artă.

La cineclubul din Varșovia „Zygzak", după premiera festivă cu filmul *Cer senin* în prezența regizorului Grigori Ciuhrai s-au întîlnit: eroina filmului, actrița sovietică Nina Dobrișeva (dreapta) și cunoscutul regizor polonez Andrzej Wajda (stînga).



Începînd din anul 1954, s-a început, cu eforturi deosebite, amenajarea unei Arhive centrale a filmului, a cărei sarcină principală a fost de a crea în Polonia — într-un timp cît mai scurt — un fond de bază din operele clasice ale cinematografiei mondiale. S-au procurat principalele realizări ale lui Méliès, Griffith, Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Clair, Welles, De Sica și ale altora. În felul acesta s-a obținut o imagine cuprinzătoare a istoriei artei filmului în lume. Colecția lucrărilor clasice sovietice, deținută de Arhiva noastră, depășește numeric toate celelalte țări, cu excepția Uniunii Sovietice. Operele de bază au fost aduse în două exemplare, socotindu-se că a doua copie va satisface unele necesități mai largi decît cele strict științifice.

Peste un an s-au ivit spontan, în toată Polonia, cinecluburi unde au loc discuții despre arta cinematografică. Ele n-au existat înainte de 1939, cînd difuzarea filmelor ținea seama numai de principiul „filmul este o marfă care aduce un profit". În ciuda lipsei unei tradiții în acest sens, numărul celor interesați să facă cunoștință mai îndeaproape cu arta cinematografică, aparținînd celor mai diferite medii, s-a dovedit neobișnuit de mare.

Astăzi, cinecluburile constituie elemente stabile ale peisajului cultural polonez. Inițiate în cercurile studențești, acestea au în prezent peste 80% din membri, spectatori din orașele de provincie. Numărul lor se apropie acum de 180, întrunind aproape 40 000 de membri permanenți.

Ele funcționează de obicei o dată pe săptămînă, conform formulei: prelegere — proiecție — discuție. Conferențiarii sînt critici, oameni de specialitate, studenți ai Școlii de cinematografie sau, de multe ori, activiști ai cineclubului care au devenit buni cunoscători ai artei filmului. Programul de bază este alcătuit din pozițiile cele mai valoroase ale repertoriului curent. Selecția filmelor e făcută de Federația cinecluburilor. Arhiva furnizează exemplificările pentru ciclurile de conferințe grupate pe teme ca: expresionismul german, realismul romantic francez etc. A treia și a patra sursă o formează scurt-metrajele și filmele „în reluare", adică cele mai bune opere proiectate cu trei-patru ani în urmă.

Cea de-a cincea sursă este cea mai importantă. Statul, apreciind aportul pozitiv al cinecluburilor în răspîndirea culturii cinematografice și a culturii în general, achiziționează anual cîteva filme, exclusiv pentru uzul cinecluburilor. Este vorba de filme deosebit de valoroase, dar mai greu accesibile unui spectator neavizat, sau de filme cu o problematică mai dificilă, care trebuie vizionate în vederea unei discuții. Acest mod de achiziționare a filmelor nu are precedent în mișcarea mondială a cinecluburilor. Cariera experimentală a filmului în cadrul clubului duce de altfel uneori la achiziționarea lui ulterioară de către cinematografele obișnuite.

Vizita regizorului canadian de filme experimentale Norman Mac Larren, una din personalitățile mondiale ale filmului de scurt-metraj, la cineclubul „Zak" din Gdansk.

Federația cinecluburilor este aceea care a abordat, la nivelul întregii țări, o altă problemă arzătoare: problema culturii cinematografice în rîndul tineretului școlar (a nu se confunda cu filmul-lecție din învățămînt). În programul școlilor poloneze, precum și în cel al institutelor pedagogice sînt incluse literatura, pictura, sculptura, arhitectura și muzica, dar lipsește filmul, arta cu care fiecare student întreține un contact incomparabil mai strîns decît cu sculptura și muzica. Acest spectator, cel mai receptiv dintre toți, este pînă azi condamnat să rămînă un autodidact și deseori cade pradă analfabetismului cinematografic, constînd nu în renunțarea la spectacole, ci într-un consum excesiv și necritic.

Cercurile „Prietenii filmului", care activează după terminarea lecțiilor sub îndrumarea profesorilor, și-au dobîndit de pe acum, în multe școli, membri entu-

# Pe scurt despre filme

## ...LUI MATHIAS

rios: Mathias care este posesorul unui ciine evident mai bine dresat. Sfătuit de Peter, Heiner încearcă să fure ciinele lui Mathias și să-l țină închis pînă după concurs, dar încercarea nu izbutește. Ciinele este călcat de o mașină în vreme ce fugea înapoi către Mathias. Mai tîrziu, Heiner și Mathias devin colegi de școală, se împrietenesc. Heiner află că mama lui Mathias este oarbă iar ciinele care îi servea drept călăuză în drumurile ei zilnice pierise din vina lui. Încep mustrările de conștiință.

Din păcate principala deficiență a Secretului lui Mathias o constitue conducerea exclusivă a filmului pe planul acțiunii, fapt care determină ocolirea stărilor omenești, autentice. De altfel, însăși Bärbl Bergmann, în ipostaza imediat următoare, aceea de regizoare a propriului ei scenariu, pare să fi simțit acest lucru. Ea a încercat să înlocuiască lipsa stărilor autentice care trebuiau generate de dramaturgie prin jocul și mimica micilor ei interpreți. În felul acesta n-a izbutit însă decît să accentueze senzația de fals. Eroii rezultați sînt lipsiți de trăsăturile specifice copilăriei, n-au nici exuberanță, nici dinamism.

Toate aceste scăderi alterează factura dramatică a temei, făcînd-o să degenereze într-o simplă melodramă care poate înduioșa, dar nu și convinge.

Mircea MOHOR





## ÎNTUNERIC ÎN PLINĂ ZI

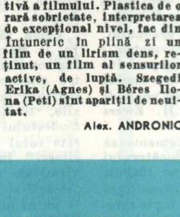
Autorul Călușeilor, pelicula care a constituit senzația de acum cîțiva ani de la Cannes, realizează cu Întuneric în plină zi poate cel mai bun film al său. Avînd la dispoziție un scenariu propriu (ecranizare a unui roman de Boris Palotai), Fábri Zoltán izbutește un act de acuzare împotriva fascismului, act original și obsesiv, el descrie procese umane aflate în momentele tragice ale unei lumi bîntuită de absurd pe care o condamnă lucid și implacabil de pe pozițiile unui artist pe deplin conștient de eficiența armelor sale.

Eroul filmului, scriitorul Nadai Gabor (interpretat de Básti Lajos), își petrece în plin război, timpul, la Balaton într-o vilă modestă scriind, sau mai precis încercînd să scrie. Profund cinstit, el urăște fascismul dar nu are mijloace să-l condamne activ, se mulțumește ca din lașa lui izolare să facă să iradieze fulgerul palid al disprețului, cu bolnăvicioasă candoare, el nu vede în jurul lui, nu izbutește să-și cunoască măcar nici fiica. Aceasta, studentă la un institut budapestan își adoră tatăl, dar nu-i poate mărturisi că e comunistă și că e urmărită pentru participarea la acțiuni ilegale.

Dar la Balaton, într-o librărie cu triste cărți poștale de „suvenir", scriitorul întîlnește dragostea. O întîlnește tîrziu, cînd n-o mai aștepta, după o vreme de vid erotic, dincolo de episoadele unei căsnicii îndepărtate și profund nerealizate. Dragostea are chipul de o frumusețe tragică al unei tinere evreice, Agnes, vînzătoare în librăria de unde scriitorul se aprovizionează cu hîrtie de scris. Agnes are în ființa ei puritatea și casta sălbăticie a vîntului din pustă; i se dăruie omului mult mai în vîrstă decît ea cu pasiune și încredere, cu tîrzie copilărie, îngăduindu-și toate gesturile și surîsurile refuzate. Pentru a o apăra de iminenta trimitere în lagăr, Nadai încearcă un act disperat: o ia cu el într-o căsuță rustică de lîngă Balaton prezentînd-o gazdelor drept fiica lui. Dar adevărata lui fiică, Peti, nu acceptă rugămintea de a-i oferi actele sale fetei aflate în pericol. Tatăl se supără, deși mai tîrziu, Peti își dăruie numele, identitatea necunoscutei Agnes. Urmărind-o pe studenta comunistă, fasciștii o arestează în plină noapte pe Agnes, sub ochii îngroziți ai scriitorului care înțelege că le-a pierdut acum pe amîndouă. Spunîndu-și adevăratul nume, Agnes nu scapă de moarte. În plus, chemat la o confruntare, Nadai nu poate să nu spună adevărul și, refuzînd să o recunoască pe Agnes, ea merge spre moarte cutremurată de ideea i nensei lui lașități. Iar el nu se poate apăra.

Aceasta e schema narativă a filmului. Plastica de o rară sobrietate, interpretarea de excepțional nivel, fac din Întuneric în plină zi un film de un lirism dens, reținut, un film al sensurilor active, de luptă. Szegedi Erika (Agnes) și Béres Ilona (Peti) sînt apariții de neuitat.

Alex. ANDRONIC



ziaști. Piedica principală în dezvoltarea acestor cercuri în proporție de masă constă din numărul insuficient de profesori cunoscători ai problemelor cinematografiei. Și aici, Federația cinecluburilor oferă sprijin la seminariile științifice și cabinetele metodologice, punînd la dispoziție filme adecvate programei școlare.

Cîteva cuvinte despre, „Rețeaua Cinematografelor pentru Prietenii Filmului" (care se dezvoltă sub influența nemijlocită a cinecluburilor). E vorba de cinematografe în genere accesibile, care prezintă filme aparținînd exclusiv repertoriului curent, dar numai filme de o deosebită valoare ideologică și estetică. Datorită rezervei multora dintre conducătorii de cinematografe, care s-au arătat neîncrezători în evoluția rapidă a gustului spectatorului, asemenea filme rulau doar cîte 2—3 zile, adeseori la cinematografe de mîna a doua, pentru a dispărea apoi pentru totdeauna. Cinematografele pentru prietenii filmului (are în centrele mai mici „Zilele filmelor bune") întreprind selecția la nivelul spectatorului bine pregătit și știu să asigure un succes remarcabil multor filme considerate „nerentabile". Aceste cinematografe sînt un factor intermediar între cinecluburi și cinematografele obișnuite: fiecare film care rulează aici este precedat de o conferință.

Aproape toate acțiunile la care ne-am referit mai sus au luat ființă la inițiativa sau îndemnul criticii cinematografice, care, în Polonia, este relativ numeroasă, competentă și se bucură de influență. Avînd o asociație proprie, Clubul criticilor de cinema, sprijinindu-se în cercetările lor teoretice pe Institutul de arte al Academiei de științe, criticii cinematografici polonezi au dat cititorilor numeroase lucrări de bază din istoria și teoria filmului, la care poate ar merita să revenim o dată, în mod special.

Critica încurajează spectatorii să vizioneze filmele valoroase, chiar dacă uneori sînt mai dificile. Aceasta cu ajutorul premiilor anuale dobîndite de cele mai bune filme poloneze sau străine, premii care poartă numele de „Sirena Varșoviei" (de la emblema orașului). Printre laureați s-au aflat filme ca *Insula*, *9 zile dintr-un an*, *Balada soldatului*, *Fragii sălbatici*, *Doisprezece oameni mînioși* și *Un condamnat la moarte a evadat*.

O altă inițiativă a criticii o constituie Festivalul varșovian al Festivalurilor filmului. În fiecare an, în decembrie sau ianuarie, sînt prezentate aici filmele distinse cu premiul cel mare sau cu alte premii principale la festivalurile de la Cannes, Moscova, Karlovy-Vary, Veneția, San Sebastian etc. Mai trebuie adăugat că tot critica răspunde în cea mai mare măsură de repertoriul cinematografelor poloneze, întrucît din inițiativa ei și cu colaborarea a numeroși critici a fost convocat Consiliul repertoriului cinematografic. Consiliul se ocupă cu aprecierea filmelor ce urmează a fi achiziționate din străinătate, dar și cu cercetarea producției cinematografice mondiale, pentru a stabili ce filme merită să fie în primul rînd importate. Pe lîngă aceste sarcini de bază, Consiliul întreprinde selecția filmelor pentru cinecluburi și inițiază cercetări științifice asupra modului cum sînt recepționate filmele în Polonia. Festivalul festivalurilor nu constituie singura acțiune de acest fel. De trei ani, la Cracovia, oraș cu puternică tradiție culturală, are loc, în vară, un Festival al filmului polonez de scurt-metraj, la care atribuie premii atît juriul oficial, cît și critica. În anul 1964, Festivalul urmează să ia caracterul unei acțiuni internaționale, ceea ce desigur îi va spori popularitatea.

Ținta politicii noastre culturale o constituie nu numai filmele bune, ci și un public bun. Rezultatele obținute pînă acum în acest domeniu socotesc că pot interesa și pe cititorul din străinătate.

cinema

MERIDIANE

## SEDUSĂ și ABANDONATĂ

Pietro Germi, genovezul, evoluează din nou în decorul său preferat, Sicilia, mai precis, la Sciacca, unde acum 15 ani a realizat *În numele legii*.

Noul său film *Sedusă și abandonată* este o poveste caracteristică pentru societatea italiană de astăzi. Ultimul film al lui Germi reia destinul tragic al unor fete seduse și a unor căsătorii „reparatoare" care duc mai tîrziu la deznodăminte de tipul celui ales de baronul Cefalù din remarcabila comedie *Divorț italian*.

Vedeta filmului este tînăra Ștefania Sandrelli, lansată tot de Germi în *Divorț italian*, iar partenerii ei sînt cu toții actori sicilieni.

★

Patru imagini din filmul *Sedusă și abandonată*.







## UMBRELELE din CHERBOURG



Sfîrșitul filmărilor la *Umbrelele* a fost marcat de un carnaval cu totul insolit. Toată populația din Cherbourg, care de fapt nu încetase nici o clipă să colaboreze la realizarea acestui film, a fost invitată la festivitățile organizate pe străzile orașului. Echipa de filmare și-a arătat recunoștința față de acești admirabili „figuranți" improvizați, oferindu-le un carnaval într-o zi de lăsata secului. Toată lumea a dansat în ritmul melodiilor lui Michel Legrand, autorul partiturii muzicale din film, împreună cu Jacques Demy, regizorul, și interpreții Catherine Deneuve, Anne Vernon, Nino Castelnuovo și Marc Michel.

Sîntem convinși că filmul și-a asigurat succes măcar la... Cherbourg.

★

Trei secvențe din ultimul film realizat de Jacques Demy.









# WERICH

*„Unii abia se nasc și-au și îmbătrînit, alții sînt tineri pînă la o sută de ani“ (Jan Werich)*

**Jan Werich era încă tînăr cînd s-a hotărît — abandonînd studiile de drept și literele — să se urce pe niște „scînduri care reprezentau lumea“ pentru a combate prostia și răutatea. Asta se întîmpla prin 1927 la „Teatrul liber“ pe care l-a înființat împreună cu Jiri Voscovec. Pe atunci, nimeni nu bănuia că prima lor piesă satirică „West Pocketrevie“ va pune bazele unui teatru ceh nou, modern și de avangardă. „Teatrul liber“, eliberat de plictiseală și de caracterul oficial, reunea în acea perioadă cele mai bune forțe ale artiștilor praghezi progresiști printre care și compozitorul Jaroslav Jezek.**

**De la început, „Teatrul liber“ și-a dat seama de felul în care Werich concepea apartenența la popor și la caracteristicile temperamentului ceh atît de aproape artistului. Petru el, arta nu putea fi concepută decît ca un element de mare mișcare spirituală spre progres și umanitate și considera optimismul acestei arte doar ca un optimism de avangardă care, cu ajutorul rîsului și al satirei antiburgheze, caută să dărîme vechea orînduire. Werich nu a fost și nu este numai un simplu interpret. El este și creatorul unei serii de cîntece, scenete și piese satirice a căror combativitate s-a ascuțit din punct de vedere politic, atunci cînd, în Germania, Hitler a venit la putere. Iată de ce cîntecele lirice sau de luptă ale lui Voskovec, Werich și ale nedespărțitului lor tovarăș Jaroslav Jezek se cîntă și acum. Iată de ce le cîntau patrioții cehi în închisorile naziste, chiar și atunci cînd „Teatrul liber“ și-a închis porțile, iar Werich cu tovarășii săi au fost nevoiți să trăiască în exil.**

**După război, Werich se întoarce în patrie și își pune marele său talent în slujba teatrului, radioului, televiziunii și cinematografiei. Măestria sa artistică uimește întotdeauna prin spontaneitate, prin vervă și tinerețe a ideilor. Datorită acestor trăsături vii, creatoare și combative, Werich continuă să exercite o influență tulburătoare asupra spectatorului. Prin fiecare personaj pe care-l interpretează, artistul ne amintește că omul nu ar ști să vorbească despre progres și despre socialism dacă nu i-ar simți pe oameni aproape, dacă n-ar simți o nevoie vitală de democrație, libertate și de dreptate, dacă nu ar iubi lucrurile puternice și bune de pe pămînt, dacă nu ar ști să rîdă în hohote, dacă nu ar înțelege tinerețea, dacă nu ar ști să înțeleagă durerea altora.**

**Maturitatea spiritului, înțelepciunea lui Werich sînt familiare spectatorului de film (el a interpretat rolul dublu în Brutarul împăratului și Împăratul brutarului și pe cel, de asemenea dublu, din filmul lui Vojtech Jasny, Cînd vine pisica)**

**În iulie 1968, Jan Werich a primit titlul de Artist național: „Sînt cu atît mai fericit cu cît și spectatorii mei, oameni simpli, se pot mîndri cu distincția acordată mie.“**

Jirina KLIMENTOVA

JERZY TOEPLITZ scrie pentru revista CINEMA:

# istoria vie a filmului

cinema
CORESPONDENȚĂ

Martie 1914. Săptămînalele de actualități cinematografice prezintă imaginea celui mai mare vas de război construit vreodată în lume.

Alte teme ale cronicilor sînt mai pașnice. Pe străzile Londrei trece într-o caleașcă perechea regală; regele George al V-lea și regina Mary. Se îndreaptă spre parlament, în procesiunea tradițională. La New-York secretarul, sau cum am spune noi astăzi, ministrul Finanțelor, William G.Mc. Adoo, se căsătorește cu fiica cea mai mică a președintelui Woodrow Wilson.

La Paris se bucură de un răsunător succes adaptarea cinematografică *Adrienne Lecouvreur* și senzaționalul *Rocambole*. La Berlin, în palatul prințului Fürstenberg, are loc „un ceai cinematografic“ (Fünf Uhr Filmtee) noutatea mondenă a sezonului. Reprezentanții „beau-monde“-ului din capitala imperiului s-au întîlnit la premiera noului film artistic *Visul unei nopți de vară*, în regia lui H.H. Ewers și Stellan Rye.

Presa americană comentează cu interes filmul producătorului Lubin despre viitorul război. O mare nedumerire stîrnesc fotografiile reprezentînd lupte aeriene. Să fie oare posibil, se întreabă spectatorii, se va ajunge oare vreodată la un asemenea lucru? Poate doar copiii și nepoții noștri vor apuca acele zile neliniștite. Acțiunea filmului se petrece cîndva după anul 1950.

Iată că la orizontul berlinez s-a ivit un nou adept al scenei. Se numește Emil Jannings și are aproape 30 de ani. Timp de zece ani a peregrinat prin teatrele de provincie, visînd la ziua cînd va juca, în sfîrșit, pentru publicul din capitală. Clipa mult așteptată a sosit și tînărul Jannings a semnat un contract cu „Deutsches Theater“. Acum se va schimba totul, căci avea să joace cu marele Reinhardt. Așa arată lucrurile în vis. Realitatea însă e puțin altfel. Salariul la primul teatru din Germania este mult mai redus decît cel pe care directorii teatrelor de provincie îl plăteau adepților muzei Thalia. În schimb, viața la Berlin este mai scumpă. Emil Jannings se lasă convins să-și încerce norocul în studio și să cîștige astfel cîțiva bani.

Urma să joace primul său rol la Harry Piel, producător, regizor și actor totodată. „Pentru cincisprezece mărci pe zi vei juca la mine timp de trei zile, îi comunică directorul, modestului debutant“...„Și care este rolul meu, aș putea să-l citesc?“ întrebă cu modestie viitoarea vedetă a ecranului. „Rolul? — se miră Harry Piel, — nu ai nevoie de nici un rol. O să te prezinți mîine la ora 9 dimineața la Weidammer Brücke, o să sări de pe pod direct pe vaporul care va trece tocmai atunci pe acolo, și de pe vapor în apă. Iar eu voi sări după dumneata.“ Jannings n-a acceptat acest „rol“, în ciuda dorinței de a cîștiga 45 de mărci.





**Sus: Claire Trevor și Thomas Mitchell în Diligența.**

Mai tîrziu, actorul și regizorul Schmidt Hessler îi propune să apară într-o producție realizată de el. Este vorba de un rol de dramă și nu de acrobație, plătit tot cu cincisprezece mărci pe zi. Jannings este de acord, dar cînd își vede probele pe ecran în sala de proiecție, doi asistenți de regie abia reușesc să-l stăpînească pentru ca să se poată continua filmarea.

Acestea au fost debuturile cinematografice ale marelui actor, al cărui talent va înflori cu adevărat abia după război, în filmele istorice ale lui Lubitsch numai după ce a apărut alături de populara Henny

cinema
MERIDIANE







## ACUM ȘI ÎN CEASUL MORȚII MELE

**Reportera unei cunoscute publicații vest-germane, Ella Conradi (Inge Keller), reușește să descopere adevăratele motive ale unei crime comisă în sinul „înaltei societăți“ a orașului. Primejdia de a trăda cîteva nume în procesul Eichmann i-a determinat pe domnii din „lumea bună“ să dorească dispariția denunțătorului. Din clipa în care Ella Conradi surprinde dedesubturile politice care au dus la mîrșavul asasinat, devine și ea „persona non grata“ și nu va trece mult pînă să aibă aceeași soartă.**

**Vă prezentăm cîteva scene din recenta producție DEFA, realizată de Konrad Petzold, după un scenariu semnat de Dieter Scharfenberg. Din distribuție, alături de Inge Keller se remarcă Horst Schulze, Bruno Garstens, Hann-Anselm Perten și Ulrich Thein.**





**Jos: moment dramatic din același film.**

Porten în filmul *Căsătoria lui Luise Rorhbach*, în afara celor 15 mărci salariu pe zi, Jannings a obținut și celebritatea.

★

Martie 1939 nu a fost o lună liniștită și idilică. La 15 martie, armatele lui Hitler au ocupat Praga. La sfîrșitul lui martie, Memel-Klaipeda a fost înglobat în cel de-al treilea Reich. Jurnalele cinematografice răsunau de zgomotoasele discursuri ale führerului. Pe străzile orașelor ocupate „în mod pașnic" treceau tancuri grele germane. Pe cer zburau avioane din „Luftwaffe".

În jurnalele cinematografice Fox, Paramount sau Ufa, spectatorul vede aceleași imagini ale unei lumi care se înarmează, se pregătește pentru o conflagrație generală; la Newcastle este lansat crucișătorul „George al V-lea". Un nou model de bombardier participă la manevre.

Pe acest fond de război, uniform și monoton, cîteva vizite oficiale. Iată-l pe noul ambasador al Franței, mareșalul Pétain, depunînd scrisorile de acreditare generalului Franco. Președintele Lebrun părăsește Calais îndreptîndu-se într-o vizită oficială spre Londra.

Pe ecranele americane rulează în special filme distractive, *Café Society* cu Fred Mc. Murray și Claudette Colbert, *Ice Follies 1939* cu Joan Crawford și James Stewart, *Oklahoma Kid* cu James Cagney și *Mica prințesă* cu micuța Shirley Temple. În studiourile Tobis-Grünewald din Berlin încep filmările pentru importantul film *Robert Koch învingătorul morții*. Rolul titular îl deține Emil Jannings de curînd distins cu medalia Goethe. La Moscova au loc premierele *Petru I*, seria I, în regia lui Petrov și *Printre oameni*, a doua parte a trilogiei despre Gorki, în regia lui M. Donskoi.

Vremurile sînt neliniștite, dar cel mai bun film american a cărui premieră a avut loc la 2 martie 1939 la New-York nu are nimic comun cu situația internațională încordată. Este drept că e plin de împușcături, urmăriri și „suspens", dar totul se petrece în cadrul unei clasice povestiri despre „Vestul" sălbatic. E vorba despre excelentul sau, cum pretind unii, despre cel mai bun western al tuturor timpurilor, despre filmul *Diligența*, de John Ford.

Realizatorul urmărește în film un grup de pasageri care călătoresc cu diligența „Overland Stage Line" din localitatea Tonto din Texas spre Lordsburg din New-Mexico. Acțiunea se petrece în vremea răscoalei Apașilor sub conducerea lui Geronimo. Călătorii aparțin unor clase sociale diferite, reprezintă diferite profesii și în conformitate cu principiile efectelor de teatru, cei pe care morala burgheză îi condamnă se dovedesc eroi, iar cei care aparțin așa-zisei societăți înalte, sînt niște lași. Cele mai simpatice figuri rămîn așadar: o domnișoară de moravuri ușoare, Dallas (Claire Trevor), creată fără îndoială după modelul personajului lui Maupassant din „Boule de Suif", un bețiv incorigibil, Dr. Boone (Thomas Mitchell) și un cow-boy căutat de poliție, Ringo-Kid (John Wayne).

*Diligența* a fost numită, jumătate în glumă, jumătate ironic, *„Grand Hotel"* pe roți, pentru că eroii săi erau pasageri întîmplători și pentru că Ford a reușit să-și aleagă interpreți într-adevăr străluciți. Rar se întîmplă un film în care creațiile actorilor să fie atît de izbutite și în același timp să apară o asemenea varietate de tipuri umane. Acest lucru a făcut ca westernul lui Ford să fie unanim recunoscut. Un al doilea motiv a fost ritmul ireproșabil al operii, folosirea în mod magistral a limbajului cinematografic. Astăzi convenția cinematografică a suferit schimbări, dar dacă cineva ar dori să studieze canoanele ei vechi, clasice, în acest caz, analiza filmului *Stagecoach (Diligența)* i-ar oferi un material de-a dreptul fantastic pentru cercetarea mai apropiată a montajului, a aranjamentului planurilor, a legării părților dialogate cu scenele avînd un subtext muzical-sonor etc. Aproape nu există scenă care să nu ofere o cantitate infinită de exemple, de măiestrie regizorală.

Cu *Stagecoach* a început o nouă epocă a westernului epic. În același an, 1939, au mai apărut pe ecran filme mari despre Far-West ca *Oklahoma Kid*, *Jesse James*, sau *Union Pacific*. Dar este neîndoielnic că printre aceste filme mari, *Stagecoach* a fost cel mai mare.

cinema

REVISTA REVISTELOR

# contre-champ

Revista franceză „CONTRE-CHAMP" a luat ființă la Marsilia, spre sfîrșitul anului 1961, grație subscrierilor și ajutorului dezinteresat al colaboratorilor, corespondenților și prietenilor devotați. La început — și nu numai la început — a existat un sprijin financiar foarte firav, dublat însă din fericire de ceva cu mult mai important și mai necesar: „voința nestrămutată de a înființa și menține o revistă combatantă care să apere cinematografia în folosul omului".

Primirea caldă făcută primului număr a creat condițiile apariției numărului următor. Apoi o tăcere de cîteva luni, explicată prin enormele dificultăți financiare proprii desfășurării culturii și artei în lumea capitalistă. Din nou cîteva numere la intervale neregulate și, în sfîrșit, un editorial optimist, intitulat chiar „editorial pozitiv", în care directorul revistei, Gérard Guégan, părea să vadă viitorul în culori mai puțin sumbre.

„Am creat „CONTRE-CHAMP", spunea el, pentru că nimic în critica franceză de astăzi — praf aruncat în ochii cititorilor — nu ne satisface. Superficială și sterilă, ea se înăbușă sub povara unor studii țipătoare dar lipsite de miez. Cîte fraze publicate în ultimii ani pot exercita cea mai mică influență asupra producției sau pot scoate cinematografia franceză din impas! Cîte asemenea fraze ar putea servi la stabilirea unei estetici a cinematografiei demne de acest nume?"

Neintenționînd să răsfoiască repertoriul valorilor consacrate, ci să-l readucă la ordinea zilei de pe poziții noi, „CONTRE-CHAMP" își propune să scoată la iveală „liniile de forță care au permis și permit încă trecerea artei burgheze — ai cărei reprezentanți s-au situat întotdeauna sub semnul realismului critic — la etape noi și diferite de dezvoltare, analizate în revistă cu ajutorul operelor unor creatori ca Lang, Walsh, Preminger și Renoir, Orson Welles, Visconti, Resnais sau Losey...

„Walsh și noi", o suită de impresii culese de la cei mai marcanți critici cinematografici despre personalitatea și creația marelui cineast completate cu o filmografie, o serie de studii consacrate lui Buster Keaton, o convorbire cu Jean Rouch, intitulată „Cinematograful-adevăr?" un articol amplu și bine documentat despre Donskoi, o privire analitică și foarte critică asupra Festivalului internațional al filmului de la Cannes din 1962, „Filmul polonez în pragul unei noi etape", „Eisenstein, teoretician al artei moderne", iată cîteva titluri care vorbesc de la sine despre profilul complex și variat al revistei franceze, decisă să-și limpezească cititorii — derutați de multiplele publicații de așa-zisă specialitate — asupra problemelor majore care preocupă azi cinematografia mondială.

De pe pozițiile acestei reviste orientate spre critica marxistă, Albert Crevoni analizează într-un articol apărut în numărul 5, un fenomen destul de discutat de către oamenii de specialitate din Franța, numit „cinematografia paralelă", adică cinematografia ivită alături și de cele mai multe ori împotriva cinematografiei legale, oficiale. Este o noțiune nouă care cîștigă teren pe zi ce trece. Pentru a încerca o caracterizare în limitele exacte, scrie Cervoni, este necesar înainte de toate o raportare a ei la experiențele parcurse anterior de către cinematografia franceză și în primul rînd trebuie pomenit acel fals inovator și fals curent avangardist care este „noul val" și relativul aport adus de el cinematografiei de azi.




Spre deosebire de filmul american care trăiește în primul rînd din debușeul național și care prea ades recurge la soluția superproducțiilor, filmul francez este în general un film de ambiție, cu buget și mijloace reduse. Iar ceea ce pierde în spectaculos, el încearcă să cîștige prin individualizare, prin acea originalitate relativă cu care se distinge de colosul prefabricat la Hollywood.

Față de filmul standard model Carné sau Duvivier 1936 — readaptat pentru anii 1952—1953 — „noul val" a reprezentat o tentativă de a reforma filmul francez, de a-l reînnoi, fără a-i tulbura însă structurile, o tentativă de a amenaja regimul existent, acomodîndu-i-se. De aceea se poate numi mistificatoare acțiunea „noului val" în măsura în care are pretenția de a se prezenta nu ca o reformă de circumstanță, ci ca o întreprindere definitivă, o soluție categorică. Iar dovada a devenit axiomatică în clipa în care filmele „noului val", ieșite din modă, au început să lîncezească în birourile de distribuire.

Atunci a început să se impună cinematografia paralelă, cel puțin ca direcție de căutări și tocmai pentru a depăși zonele „interzise" pe care „noul val" nici măcar nu-și propusese să le depășească. Cinematografia paralelă e reprezentată de filme puțin numeroase: cîteva benzi de actualități despre evenimentele de la 8 februarie 1962 și despre alte manifestații, în general legate de protestele împotriva războiului din Algeria și a efectelor sale nocive, un scurt-metraj Am opt ani și un lung-metraj Octombrie la Paris, marcate însă — după părerea autorului — de tendința curajoasă a unor grupe de creatori de a imprima pe peliculă evenimente importante din viața social-politică a Franței. Sînt singurele filme aparținînd cu adevărat cinematografiei paralele, pentru că sînt singurele care nu pot fi încadrate nici ca producție și nici ca distribuție în normele obișnuite ale cinematografiei.

Albert Cervoni nu consideră Octombrie la Paris și Am opt ani, filme total interzise. Ele sînt doar, spune el, la marginea legalității, pentru că autorii lor aveau în vedere faptul că legalitatea nu ar tolera violența cu care se abordează subiectele „tabu". Aceste filme nu sînt prezentate distribuitorilor sau exploatatorilor. Ele nu urmăresc un succes facil de casă, dimpotrivă, prin caracterul lor clandestin, ele se adresează unui public restrîns, dar activ, responsabil, care vrea să se informeze — chiar dacă riscă să stea într-o sală mediocră, înghesuit, cu prețul a numeroase precauții: invitații individuale, interzicerea de a ieși din sală în timpul proiecției pentru a nu atrage atenția, evacuarea progresivă a bobinelor o dată proiectate, pentru a limita pagubele în cazul unei descinderi inopinate a poliției venite să opereze o rechiziționare. Ceea ce se pierde însă prin lipsa de audiență, se cîștigă în intensitate.

Cinematografia paralelă trebuie să facă față unor exigențe artistice, pentru că eficacitatea ei depinde fără îndoială și de calitatea execuției, de siguranța și de rigoarea metodelor sale. Esențial este că s-a făcut o spărtură prin care se poate ajunge în apropierea unor anumite criterii elevate de reflectarea realității.

Preocuparea ei majoră rămîne însă supraviețuirea. Născută sub efectul războiului din Algeria, spune Cervoni, ar fi păcat și n-ar trebui ca ea să dispară o dată cu el. Rămîn încă atîtea interdicții, atîtea subiecte oprite, începînd cu realitatea condiției muncitorimii pînă la numeroasele probleme morale sau sociale, asupra cărora conformismul burghez aruncă un văl pudic. Dacă cinematografia paralelă vrea să supraviețuiască — este în continuare de părere autorul — trebuie ca ea să polarizeze îndeosebi eforturile militante și să nu-și asume riscurile decît pentru subiecte care merită cu adevărat.

Cinematografia paralelă nu va putea fi decît o supapă relativă față de condițiile generale de aservire a cinematografiei și a tuturor mijloacelor de informare. Deajuns, însă, pentru a însemna o cucerire esențială, o zonă rezervată pentru a menține atente conștiințele, pentru a le mobiliza și lumina acțiunea lor cu o cunoaștere imposibil de realizat cu alte mijloace.

Rodica LIPATTI









# REVISTA BULGARĂ

Филмови новини

ÎN VIZITĂ LA

ci ne ma

## FILMUL ISTORIC BULGAR

Gheorghi STOIANOV—BIGOR

Este destul de greu de înfăţişat chiar şi o sumară panoramă a noii cinematografii bulgare care se află într-un proces de permanente prefaceri. De la apariţia primului nostru film socialist (1950) şi pînă astăzi a fost parcurs un drum ascendent de căutări creatoare, în care tînăra noastră cinematografie s-a străduit să fie actuală, să servească contemporaneitatea. Această tendinţă precum şi modernitatea exprimării ideilor trec ca un fir roşu extrem de specific prin scurta istorie a filmului bulgar. N-am comite o inexactitate dacă am afirma că cinematografia bulgară este total nouă, că s-a apropiat de temele sociale importante şi a adoptat trăsăturile unei arte socialiste moderne mai întîi de toate prin creaţiile închinate trecutului eroic al poporului (şi mai ales perioada rezistenţei antifasciste). Poziţia şi popularitatea pe plan internaţional, în măsura în care le avem, le datorăm incontestabil mai mult filmelor „istorice", decît celor „pur" contemporane.

De altfel, primul film bulgăresc a fost „istoric": *Kalin vulturul*. În ciuda naivităţilor care astăzi ne fac să zîmbim, filmul este totuşi emoţionant, străbătut de o sinceră însufleţire patriotică. La adresa acestei pelicule se pot aduce tot felul de obiecţiuni, în nici un caz însă nu poate fi acuzat de formalism, apolitism. E primul nostru film saturat de un patos care îşi are sursa în noul mod de abordare a temei, de naraţiune a personajului, de însuşire a istoriei şi a contemporaneităţii.

Încă de la începuturile cinematografiei noastre tinerii cineaşti şi-au întors privirile de la filmul decadent occidental şi şi-au ales ca metodă de creaţie realismul socialist.

Cel de-al doilea film artistic bulgar *Alarma* (1951) a dus la aprecierea pe plan internaţional a cinematografiei noastre. Tema neutralităţii în gigantica ciocnire dintre forţele păcii şi ale războiului a primit o dramatică expresie prin aportul valoros al regizorului Zahari Jandov.

Cu următoarele filme istorico-revoluţionare realizate în anii'50 *Sub jug*, *Nora*, *Cîntec despre om* (dedicat poetului comunist Nicola Vapţarov), *Septembriştii*, *Eroii de la Şipca*, lupta plină de abnegaţie a poporului este şi mai adînc conturată, în spiritul patriotismului socialist. Cele mai bune filme din această perioadă sînt pătrunse de patos revoluţionar, claritate şi romantism. Se contura profilul unei arte majore, deşi regizorii voiau să comunice într-un singur film totul despre război, despre fascism. Chipuri de eroi care să rămînă adînc întipărite în minte lipseau, cu excepţia, într-o oarecare măsură, a filmului *Cîntec despre om*, realizat de H. Ganev şi B. Şaraliev, unde era sugerată posibilitatea apariţiei unui filon poetic. Autorii filmelor nu reuşeau însă să părăsească metoda ilustrativă care domina pe atunci în cinematografia noastră. La fel s-a întîmplat şi cu al doilea film istoric-revoluţionar al lui B. Şaraliev *Într-o noapte liniştită*. De asemenea şi cu filmul *Comandantul detaşamentului* al lui D. Mundrov.

Naraţiunea ilustrativă exterioară a rămas caracteristică şi pentru filmele *Kaloian* şi *Ivailo* despre evul-mediu bulgar. În ciuda unei valoroase munci regizorale, a realizării unor impresionante scene de masă, ca şi în primele filme istorice, lipseau destine populare viu individualizate şi complexe. Scenariile ambelor filme erau lipsite de o bază dramaturgică solidă.

Abia în ultimii ani, cu filmele dedicate luptei antifasciste *Stele* (1959) *Strada săracă* (1960), *Prima lecţie* (1960), *Am fost tineri* (1962) şi *Batalionul captiv* (1962) au fost lichidate şabloanele precedente şi s-a trecut cu fermitate la transformarea temei eroice, nu în mod abstract-tezist, ci dramaturgic. Au fost înnoite structural nu numai concepţiile tematice şi linia expunerii filmului, tinzînd clar spre sinteză, spre noi construcţii de montaj, spre prioritatea dramaturgiei aparatului de luat vederi. Totul concura la promovarea cinematografiei noastre pe plan naţional şi internaţional, accentuîndu-se şi mai mult eroismul şi poezia luptei pentru comunism. Tendinţa spre această poezie este desigur singura cale posibilă pentru crearea unei cinematografii originale, interesante, novatoare, capabilă să apere marele adevăr al epocii noastre. A unei cinematografii care dacă nu îşi are încă operele sale capitale, este însă plină de viaţă şi poartă în ea toate năzuinţele tineretii.

# Hristo GANEV

Nevena STRICITOVA

Pe ecran apar imagini dintr-un documentar: *Sărbătoarea speranței*. Apoi apare și un nume, un autor: Hristo Ganev.

De fapt nu e un ecran, ci o parte de lume, o lume autentică, e viață care izvorăște din mișcări profund umane.

Nu poate fi un ecran pentru că ritmul bucuriei omenești a cuprins și inima spectatorului... Fețele oamenilor care povestesc despre ei, fără fățărnicie și minciună, cuceresc încrederea în bucurie, în marșul victoriei.

*Sărbătoarea speranței* este un documentar: 18.000 de metri de peliculă curată, ochiul rece al obiectivului și un... creator care vrea neapărat să cunoască zilele de luptă ale poporului algerian în lupta lui pentru independență. Filmul nu cuprinde nici o ficțiune. Cele mai cutremurătoare, cele mai impresionante imagini redau realitatea vie și de dată recentă, a ultimelor momente din lupta algerienilor pentru independență. În afară de asta mai există în film și altceva decît străduința autorului de a reda obiectiv evenimentul — participarea unei uriașe sensibilități umane care a stimulat o strălucită imaginație artistică. Și în plus trebuie arătat că filmul nu a fost realizat în mod întîmplător prin filmare directă. Participarea directă a autorului se datorește și trăirii, pentru a doua oară, a luptei de partizani, la care în tinerețe luase parte. Așa se explică vigoarea artistică a acestui documentar care te poartă cu o crudă sinceritate prin beznele și luminile unei bătălii necruțătoare, pentru ca în cele din urmă să-l transforme pe spectator în participant activ la acțiunea de pe ecran.

Hristo Ganev este un om greu abordabil. Nu este prea vorbăreț. Urăște limbuția. Scenaristul și regizorul Hristo Ganev alungă vorbăria inutilă chiar și din filmele sale. Scenariile sale „suferă" de aceleași lipsuri. Sînt laconice și dense, dar necruțător de veridice, cu o narațiune succintă, însă extrem de cuprinzătoare. Așa se întîmplă în primul său film *Cîntec despre om*, *Sărbătoarea speranței* și în *Am fost tineri* — film închinat eroismului nemărginit al tineretului, din anii întunecați ai fascismului. Zgîrciți la vorbă, dar elocvenți și convingători prin fapte. Încă din *Cîntec despre om* întîlnim o minunată conștiință cetățenească, o splendidă poezie care pledează pentru cel mai frumos lucru din viață, să te uiți pe tine însuți în numele celorlalți. La fel și în *Am fost tineri*. Nici nu putea fi altfel. Chiar titlul sugerează participarea autentică a autorului la destinul generației de douăzeci de ani. Este unul din ei. Care a supraviețuit. Era dator să amintească prin acte decise de creație despre idealurile lor. Acesta este drumul logic care-l poartă pe Hristo Ganev spre filmul documentar. Desigur că pe același drum va investiga și realitatea noastră pentru a extrage din ea concluziile necesare, pentru a ne pune în față propria noastră imagine.

El nu poate lucra în nopțile fără zgomot, lipsite de frămîntarea zilelor de muncă incandescentă. Pentru el întunericul absoarbe formele, schimbă autenticitatea realității. Liniștea adoarme activitatea, îl apasă. Preferă ca vorba omenească să-i întrerupă imaginile poetice. Zgomotul este binefăcător, deoarece reflectă clocotul fierbinte al vieții. Despre altceva, decît despre obișnuința lui de a lucra în miezul activităților umane, n-am putut discuta cu Hristo Ganev. Despre el vor vorbi cu mult mai convingător următoarele sale filme.

HRISTO GANEV

# STEAUA NR. 1 A FILMULUI BULGAR NEVENA KOKANOVA



Pancio PANCEV

**Deși Nevena Kokanova lucrează de mulți ani în cinematografia bulgară, a făcut să se vorbească despre ea ca „steaua nr. 1" abia în ultimul timp, după apariția filmului Tutunul, realizat pe baza romanului cu același nume al lui D. Dimov. Tînăra actriță creează aici imaginea complexă a eroinei principale Irina, pe care o vedem evoluînd de la plăpînda școlăriță lipsită de griji și pînă la femeia matură care s-a risipit într-o viață inutilă și fără sens, realizînd prea tîrziu tragicul acestui destin. Publicul, atît de îngrijorat de soarta eroinei din roman, a fost încîntat de Irina din film. Critica a lăudat creația tinerei interprete. Cu acest rol, la care s-a adăugat și farmecul ei personal, Nevena Kokanova a produs o bună impresie și la Festivalul de la Cannes.**

**N-aș fi vrut ca după acest succes binemeritat al actriței să mă aflu în locul profesorilor de la Institutul superior de artă teatrală din Sofia, care cu cîțiva ani în urmă o declaraseră pe candidata Nevena Kokanova ca inaptă pentru a fi admisă. N-au putut prevedea că această tînără actriță „fără școală" va susține cu brio un rol atît de complex, pentru care nu s-a putut găsi o interpretă la nici unul din teatrele din țară.**

**Pornind de la o dată mai îndepărtată, o găsim pe Nevena Kokanova ca absolventă a liceului comercial (Dacă nu mă făceam actriță, acuma trebuia să fiu contabilă — spune glumind actrița). După respingerea ei la Institutul de artă teatrală, dorind cu orice preț să ajungă actriță, joacă timp de o stagiune la Teatrul popular din Iambor, unde i se încredințează rolul Julietei. Aici este descoperită de regizorul Ianko Iankov care o invită să participe în filmul Anii de dragoste după care își împarte activitatea între teatru și cinema.**

**Încă de la primii pași pe scenă ea creează roluri care se impun: Camille din „Cu dragostea nu-i de glumit" de Musset la Teatrul din Gabrovo, Roxana din „Cyrano de Bergerac" a lui Rostand la Teatrul din Russe și altele. Apoi joacă la Teatrul de satiră din Sofia unde se face apreciată pentru o serie de creații valoroase.**

**Debutul în film l-a constituit Anii de dragoste în 1957. După aprecierea criticii și a publicului, filmul acesta n-a prea constituit un eveniment în cinematografia bulgară. Însă în viața lui „Venceto" (cum îl spun prietenii și admiratorii artei sale) acest film a constituit un punct de cotitură. Nu numai pentru că în acest film a început cariera ei cinematografică, ci și pentru că aici a jucat alături de Liubomir Sarlandjiev, care din partener de film i-a devenit și partener de viață. (La ora actuală Șarlandjiev este regizor de film.)**

**Deși ar fi preferat să joace roluri de femei contemporane, Kokanova a realizat neuitate figuri de luptătoare din rezistență. (Partizana Boica din Într-o noapte liniștită). Apoi a creat imaginea pregnantă a două fete din zilele noastre, în filmul lui Iancov, Cărarea îngustă și în Fii fericită Ani! o coproducție bulgaro-sovietică unde a jucat alături de Vasili Merkuriev, artist al poporului din U.R.S.S.**

**Și după aceea a urmat Tutunul (regizor Korabov).**

**Este foarte interesantă și interpretarea ei din ultimul film pe care l-a realizat în regia lui Ranghel Vîlceanov, Inspectorul și noaptea, unde joacă rolul unei fete care din lipsă de preocupări a apucat pe un drum greșit.**

**Nevena Kokanova se remarcă printr-o modestie care îi face cinste. După cum declară ea „dorința cea mai sinceră este de a obține o mare măestrie artistică, tinzînd mereu spre mai mult"**

# 15.000.000 de spectatori la filmele romînești

Liubomir MIHAILOV

Pînă în momentul de față pe ecranele bulgărești au rulat 37 de filme romînești. Statistica oglindește succesul acestor filme și cuprinde perioada dintre iunie 1956 — 30 septembrie 1963.

În anul 1956 s-au bucurat de succes pe ecranele bulgărești filmele romînești: *Nufărul roșu*, *Alarmă în munți* și *Pe răspunderea mea*. Din aceste trei filme a avut un succes deosebit filmul *Alarmă în munți*, cu un număr de 1.294.153 de spectatori, începînd de la data intrării în rețea 25 iulie 1956 și pînă la 30 septembrie 1963.

În anul 1957 rulează următoarele filme romînești: *Citadela sfărîmată* și *Moara cu noroc*. Cel de al doilea film a entuziasmat publicul, obținînd un număr de 316248 de spectatori.

În anul 1958 apar pe ecranele noastre filmele *Rîpa dracului*, *Erupția* și *Ciulinii Bărăganului*.

În anul 1959 rulează patru noi filme romînești: *Două lozuri*, *Dincolo de brazi*, *Alo, ați greșit numărul*, *D-ale carnavalului*.

În anul 1960 numărul filmelor romînești sporește în mod simțitor. Șase premiere cinematografice se bucură de primirea entuziastă a publicului bulgar. *Vultur-101*, *Băieții noștri*, *Secretul cifrului*, *Telegrame*, *Pe drumurile Romîniei* și *Avalanșa*. Două din aceste filme au dobîndit cifre record și anume *Secretul cifrului* (1.258.265 de spectatori) și *Băieții noștri* (1.114.908 de spectatori).

În anul următor (1961) rulează 7 noi filme romînești: *Răsare soarele* (581.236 de spectatori), *Nu vreau să mă-nsor* (870.590 de spectatori), *Mîndrie* cu (569.562 de spectatori) și *Valurile Dunării* (906.705 de spectatori), *Darclée* (581.768 de spectatori), *Soldații fără uniformă* (657.561 de spectatori), *Portretul unui necunoscut* (812.401 de spectatori).

Anul 1962 ne aduce alte noi filme romînești: *Setea*, *S-a furat o bombă*, *Post-restant*, *Străzile au amintiri*, *Celebrul 702* și *Poveste sentimentală*. Dintre aceste filme cel mai mult a fost apreciat *Post-restant* care a avut un număr de 587.876 de spectatori.

În anul 1963 rulează pe ecranele noastre alte șase filme romînești. *Omul de lîngă tine*, care are cei mai mulți spectatori (558.318). Pe locul al doilea se află filmul *Vacanță la mare* cu 470.247 de spectatori, *Codin* care a fost dat în rețea pe data de 30 septembrie și numai în această scurtă perioadă de timp realizează 191.427 de spectatori. Filmul *Cerul n-are gratii* are 165.084 spectatori. Tot în același an apar pe ecrane filmele *Partea ta de vină* și *Puștiul*.

Din iunie 1956 și pînă în 30 septembrie 1963 un număr de 37 de filme romînești au fost vizionate de 14.870.600 de spectatori din care numai cele trei filme romînești *Alarmă în munți* (1.294.153), *Secretul cifrului* (1.253.265) și *Băieții noștri* (1.114.908) realizează peste un milion de spectatori fiecare.

După aprecierea noastră filmele romînești se bucură de dragostea spectatorilor bulgari, care le întîmpină cu mare interes.

# RICHARD GRIFFITH:

# Recuperarea și conservarea filmelor

Nu știu dacă modalitatea de păstrare a filmelor în diferitele studiouri este satisfăcătoare. Vorbim adeseori de parcă ar fi evident că depozitele cu aer condiționat, cu temperatură controlată și curățenie supravegheată îndeaproape ar putea să asigure supraviețuirea filmelor-nitrat, mai ales atunci cînd acestea sînt scoase din cutii și învelite într-o hîrtie protectoare specială. Fără îndoială că toate aceste precauții întîrzie oarecum degradarea deși, pe măsură ce trec anii, devin din ce în ce mai sceptic asupra eficacității acestor măsuri. Trebuie înfruntat un adevăr brutal, acela că celuloza pe bază de nitrat este un compus chimic nestabil care se dezintegrează. Nimic altceva nu poate salva filmele-nitrat decît transpunerea lor pe filme bazate pe acetat.

Am constatat că cel mai bun mijloc de a salva colecția cinematicii noastre este inspecția perpetuă. În tot lungul anului, controlorii examinează conținutul fiecărei cutii depozitate și, cînd au terminat, o iau de la început. Acest lucru variază în prea largi proporții, urmînd calitatea muncii de laborator efectuate pe original. Negativele de la Biograph, cele mai vechi filme pe care le avem, se află în condiții remarcabil de bune, fiindcă laboratoarele epocii își făceau munca manual și cu multă grijă. Dimpotrivă, filmele făcute recent, în epoca celui de-al doilea război mondial, cînd munca de laborator era defectuoasă, se dezintegrează foarte repede. În prezent, sîntem continuu puși în fața acestui paradox: filme vechi care disprețuiesc dezintegrarea, alături de filme foarte recente care se topesc ca niște fantome.

Sînt întrebat mereu ce filme îmi lipsesc din cinematecă. Sînt atît de multe, încît nu le pot enumera din memorie. Dar pot anunța o victorie. Negativele Paramount de la *Paradisul oprit* de Lubitsch s-au dezintegrat acum cîțiva ani. Am lansat un S.O.S. la toate cinematecele membre ale F.I.A.F., rugînd să ni se comunice dacă pot să ne ofere o copie. Arhivele din Cehoslovacia au găsit una și ne-au trimis-o, dar era în stare prea proastă pentru a o mai putea proiecta. I-am dat-o totuși lui Jim Card, în speranța că magia lui Eastman Kodak va reuși să facă ceva. După multe tentative și eșecuri s-a obținut într-adevăr un duplicat. La ora actuală, mai trebuie înlocuite subtitlurile cehe cu engleze și filmul poate intra în cinematecă. Cheltuielile pentru laborator însă sînt atît de mari încît nu putem repeta prea des această operație. Și așa sîntem nevoiți să trecem cel de-al doilea negativ în bugetul anului 1963, subtitlurile în cel de anul viitor, iar copiile definitive vor fi raportate pe 1965...

S-a elaborat un catalog al tuturor cinematecilor care sînt afiliate Federației internaționale a Arhivelor Cinematografice, dar numai în ceea ce privește filmele mute. E o revelație. Multe filme pe care le credem pierdute definitiv au supraviețuit totuși. Nimic nu este mai prețios decît acest catalog, pentru că majoritatea cinematecilor sînt prea ocupate cu elaborarea planului anual pentru a se apuca să schimbe informații amănunțite despre fondul lor de filme. Cinemateca noastră pregătește un catalog complet al colecției noastre. El va fi gata în curînd. Publicarea sa nu așteaptă decît prefața pe care trebuie să o scriu și în care mi-ar place să povestesc, în scopuri utile și practice, cît mai exact și cu cît mai multe detalii cu putință, cum s-a născut această primă colecție de filme din lume.

În legătură cu dispariția definitivă a unor filme foarte importante mărturisesc că am început să întrebuințez din ce în ce mai rar cuvintele „a dispărea" și „definitiv", pentru că filmele pe care le credeam pierdute nu încetează să iasă la suprafață. Pe cînd eram în Brazilia, „Cineteca Brasiliera" mi-a arătat o listă de filme americane care reapăruseră în niște barăci cinematografice minuscule din jungla Amazoanelor. Bineînțeles că prima versiune a filmului *Nannok din Nord*, pentru care mi-aș da și ochii din cap, a ars. Se spune că ar exista o copie dar o caut de ani de zile fără nici un rezultat. Nu se știe niciodată de unde poate răsări un film dat dispărut.... Am cerut casei Metro-Goldwyn-Mayer, acum cîțiva ani, o copie după *Oamenii scenei* al lui King Vidor și mi s-a răspuns că negativul nu mai poate fi tras. Recent însă, Arthur Knight a găsit o copie în cabina de proiecție a casei lui Marion Davies alături de o sumedenie de filme ale ei.

Ani de-a rîndul am căutat fără succes filmele capitale ale lui Thomas H. Ince, or, iată, că s-au găsit de curînd o mulțime. Filmul *Lașul*, realizat în 1915, pentru care am răsturnat pămîntul, părea de negăsit și, totuși, depozitarii noștri, după una din inspecțiile obișnuite din magazie mi-au raportat că au găsit mai multe bobine care păreau a fi greșit etichitate. Le-am văzut și am constatat că era *Lașul*. Fusese probabil achiziționat împreună cu un lot mai mare de filme. Ca să termin cu cazul Ince, trebuie să spun că ultimul său film important, *Anna Christie*, versiunea mută cu Blanche Sweet, a reapărut la Belgrad și aparține cinematecii de acolo.

Se pare că se dă în toată lumea o bătălie perpetuă între cinemateci și casele producătoare, pentru a intra în posesia copiilor originale. În ceea ce privește Muzeul de Artă Modernă, noi nu avem asemenea probleme cu casele producătoare de filme. Acestea sînt de acord să ne furnizeze orice copie după filmele lor, atîta vreme cît le au și mai ales cît le plătim. Aici rezidă adevărata noastră problemă: bani, bani, bani.

Sîntem de multe ori rugați să contribuim la refacerea unor filme pe baza fragmentelor existente în colecția noastră. Așa de pildă am fost consultat de către Aleksandrov de la Moscova, în legătură cu proiectul său anunțat recent, de a reconstitui versiunea integrală a filmului *Que viva Mexico*. I-am comunicat, evident, că vom fi întotdeauna de acord să-i dăm copii după toate fragmentele pe care le avem din acest film.

Cinematecile din toate țările ar trebui să se străduiască să păstreze mai înainte de toate filmele țărilor respective. Acest lucru ar înmulți șansele de a nu se pierde tezaurul mondial al filmelor. Cînd am început să alcătuim fondul nostru de arhive, am comunicat că unicul scop este de a conserva filmele americane. Ar fi greu de găsit în Statele Unite banii necesari pentru păstrarea unei moșteniri globale a cinematografiei mondiale.

Problema cinematecii noastre este tot atît de ușor de enunțat pe cît de greu de rezolvat: avem nevoie de bani pentru conservarea filmelor. Timpul trece și ne presează. Toate filmele pe bază de nitrat, peste tot și din clipă în clipă, devin din ce în ce mai perisabile. Multe filme așa-zise, salvate, și puse la adăpost în cinemateci, se află încă în pericol de moarte și vor continua să fie atîta vreme cît vor rămîne pe nitrat. Oamenii de aici nu prea par să-și dea seama de acest lucru. Ei cred că din moment ce există cinemateci și din moment ce ele posedă filme, acestea sînt oarecum salvate automat. Puține lucruri în viață sînt automate, iar conservarea filmelor nu face excepție de la regulă.

# Patimile Ioanei



Carl Th. Dreyer

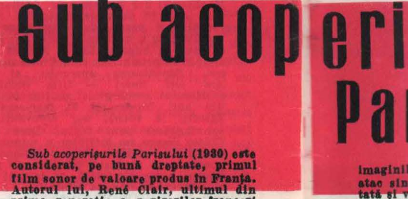
Referendumul organizat în 1958 la Bruxelles a dus la alcătuirea unei liste a celor mai bune 10 filme din lume. În frunte se află *Crucișătorul Potemkin* (Eisenstein), urmat de *Goana după aur* (Chaplin), *Hoții de biciclete* (De Sica) și *Patimile Ioanei d'Arc*, realizat în 1928 în Franța de către danezul Carl Theodor Dreyer.

Dreyer a debutat în gazetărie, iar mai tîrziu, atras de film, face primii pași în cinematografie ca angajat al celebrei societăți producătoare „Nordysk" pentru care confecționează scenarii (și titluri) înainte de a se dedica montajului.

Prin înclinațiile sale literare și format de o școală realistă cum este cea nordică, la Dreyer nu devine o obsesie căutarea stilului, așa cum se întîmplă cu expresioniștii germani sau cu avangarda franceză și grupul Delluc. De la maeștrii realismului a căpătat înclinația către povestirea simplă, preferința pentru oamenii și faptele cotidiene, împlinirea perfectă oferind-o în acest sens *Stăpînul casei*. Cele mai bune filme ale lui Dreyer au ca notă particulară simplitatea în construcția dramatică și în găsirea mijloacelor de expresie. Caracteristic stilului său plastic este reducerea decorului,

esențializ
aproape
care se s
arhitectur
în felul a
importan
și mai m
În *Pat*
cepția rea
yer apar
Pentru a
adevăr,
suprimat
retuș, fe
puțin fr
mai frâ
constant
tuit un
nia real
povestiri
din pla
capete:
din mul
ciu. Al
că, în fe
„o ome
Sărmana
episcopi
altceva
Ioanei î
puhave,
nite, cu
cu tumo
îndîrjiți.
viața și




*Sub acoperișurile Parisului* **(1930) este considerat, pe bună dreptate, primul film sonor de valoare produs în Franța. Autorul lui, René Clair, ultimul din prima generație a regizorilor francezi aparținînd perioadei de maximă înflorire a filmului mut, era de acum un nume cunoscut.** ***Parisul care doarme, Antract*** **(manifest al artei suprarealiste) sau** ***Pălăria de pai italiană*** **nu au izbutit însă să dezvăluie pe deplin personalitatea creatorului lor. Autor complet de film, apărător consecvent al imaginii vizuale și al artei montajului, Clair ne oferă măsura întregului său talent de-abia în primii ani ai filmului sonor. Într-o perioadă de criză evidentă a cinematografiei franceze, dictată de apariția filmului vorbitor, Clair poartă singur steagul creației autentice, pregătind arta viitorului, prin filmele** ***Sub acoperișurile Parisului, Milionul, Trăiască libertatea, 14 Iulie,*** **considerate astăzi drept opere clasice.**

**Etapă de creștere a artei cinematografice, primii ani ai sonorului au marcat un evident regres față de perioada filmului mut. „Nu inventarea filmului vorbit este ceea ce ne sperie — scria Clair — ci deplorabila utilizare pe care industriașii noștri nu vor pregeta să i-o dea". Și într-adevăr, filmul sonor începe prin a fotografia teatrul, renunțînd la cuceririle epocii mute. Cum la început imaginea și sunetul se înregistrau pe aceeași peliculă, arta montajului a decăzut rapid, primele filme vorbitoare fiind o înșiruire de scene lungi, cu dialoguri teatrale obositoare, filmate dintr-un singur unghi. Aparatele de filmare greoaie au dus la dispariția travelingului, determinînd un supărător primitivism în compunerea cadrelor.**

**În acest climat realizează Clair** ***Sub acoperișurile Parisului.*** **El se ridică cu vehemență împotriva exceselor filmului vorbitor („talkies"). În mai 1929, regizorul afirma la Londra: „Utilizarea alternativă a imaginii unui subiect și a sunetului produs de acest subiect — și nu utilizarea lor simultană — este aceea care creează cele mai bune efecte în cinematograful sonor și vorbitor", completîndu-l astfel pe Eisenstein care, cu un an mai devreme, scria: „Primele experiențe cu sunetul trebuie să fie dirijate spre „necoincidența" lui cu**

**imaginil**
**atac sin**
**tată și v**
**unui no**
**imaginil**
**sunete".**
*Sub*
**tează cu**
**peră o**
**în studio**
**de Georg**
**stanți a**
**cu un**
**Regizor**
**apropie**
**prin mi**
**varlînd**
**cintec (**
**care va**



René Clair

# Ioanei d'ARC

esențializarea lui. Mereu pereții aproape goi, suprafețe nude pe care se suprapune un element de arhitectură ori un personaj care, în felul acesta, capătă o mai mare importanță, se impune atenției cu și mai multă putere.

În *Patimile Ioanei d'Arc*, concepția realistă și maniera lui Dreyer apar cu maximă evidență. Pentru a da narațiunii un plus de adevăr, de autenticitate, el a suprimat machiajul. Lipsite de retuș, fețele oamenilor apar mai puțin frumoase, un pic livide, mai frămîntate. Apoi utilizarea constantă a groplanului a constituit un nou mijloc pentru a sublinia realismul acestei dramatice povestiri. Mai bine de trei sferturi din planurile filmului sînt doar capete: Ioana, judecătorii, oameni din mulțime, care asistă la supliciu. Alexandre Arnoux notează că, în felul acesta, în film apare... „o omenire dură, fără concesie... Sărmana Ioana, hăituită de ceata episcopilor, dulăi cu mitră. Nimic altceva decît groplanuri: chipul Ioanei îndurerat, fețele slabe sau puhave, ascetice sau prea bine hrănite, cu coșuri pe față, cu negi, cu tumori; prelați cu fălci căzute, îndîrjiți. Și fecioara care-și apără viața și vocile, luptîndu-se imagine cu imagine, subtitlu cu subtitlu..."

Utilizarea groplanurilor a fost considerată ca o originalitate a filmului, o metodă care revoluționa formele de construcție ale unei opere cinematografice, accentuată și de faptul că aceste planuri erau filmate sub felurite unghiuri, de sus, de jos, totdeauna într-un mod care să le facă neobișnuite. Ca trăsătură formală, nu era o noutate decît proporția dintre numărul de groplanuri și încadraturile mai cuprinzătoare. Era însă cu totul nouă maniera de utilizare a lor. Dreyer le integrează dramatismului narațiunii, nu le folosește de dragul unor efecte plastice. Comparabile ca expresivitate plastică doar cu Eisenstein, la Dreyer groplanurile au totdeauna mișcare și forță dramatică, bogată în nuanțe.

Aparatul alunecă incontinuu de la chipul Ioanei la cele ale prelaților care o torturează cu întortochierile de logică ale dogmatismului religios. Rareori atîta concordanță între tensiunea dramatică a povestirii și modalitatea de mînuire a aparatului de filmat. Într-o vreme în care, cu puține excepții (Vertov, Dupont) regizorii nu se eliberaseră încă de anchiloza punctului fix de filmare, în care mizanscena era concepută aproape exclusiv pe mișcarea actorilor, fără a o combina cu aceea a aparatului, Dreyer imprimă camerei de luat vederi mobilitate și o evoluție degajată printre actori cărora le surprinde cele mai fine expresii și mai intime gînduri.

Trecerile neîncetate transmit neliniște, agitație.

Sînt demne de citat cadrele filmate în plonjeu complet vertical în care se văd pavajul și oamenii ce aleargă spre rugul unde va fi arsă Ioana. Defilarea rapidă a pietrelor din caldarîm și a siluetelor creează senzația de vîltoare în care erau antrenați atît eroii dramei cît și simplii ei spectatori.

Suprimarea umbrelor în decorurile de pe platou cît și în exterioarele construite în concordanță stilistică cu interioarele, dă o notă de halucinație. Personajele evoluează într-o lumină rece, liniile sumare ale decorurilor își accentuează asprimea și ostilitatea ambianțelor se conjugă cu aceea a eroilor sinistrei drame judiciare.

Rezolvarea aceasta — considerată de unii manierism din cauza rigurozității compoziției și a concepției plastice — l-a influențat cu siguranță pe Kawalerowicz cînd a realizat *Maica Ioana a îngerilor*. Regăsim și la regizorul polonez suprimarea umbrelor și permanenta compunere a cadrelor doar din alb și gri, care adaugă povestirii o tristețe infinită și o apăsare împinsă pînă la obsesie.

Scenariul filmului condensează într-unul singur interogatoriile la care a fost supusă Ioana. Întrebările și răspunsurile se ciocnesc fără întrerupere și din această maximă folosire a cuvîntului într-un film mut, s-a ajuns la abundența de titluri care anunță că filmul *Patimile Ioanei d'Arc* duce de fapt către spargerea tiparelor cinematografiei mute. Subtitlurile abundă, deoarece pentru Dreyer filmul nu este un simplu joc figurativ, el tinde să comunice ceva mai mult decît niște emoții rezultate dintr-o înlănțuire ordonată și gradată a imaginilor.

Două sînt încercările interesante ale deceniului al 3-lea: pe de o parte Lupu Pick și Murnau, care tind să înlăture definitiv titlurile, narațiunea cinematografică devenind inteligibilă doar prin intermediul imaginii, iar pe de altă parte Dreyer, care tinde nu către cinematograful pur, ci spre cel de idei exprimate și prin cuvinte, nu numai prin imagini. Eisenstein, Pudovkin, Ermler (regizorii școlii sovietice în genere) rezolvau necesitatea cumunicării ideilor cu ajutorul montajului, acesta devenind principalul, specificul mijloc de expresie al cinematografului. Dreyer se bazează mai puțin pe montaj și pe metaforele pe care le pot crea cîteva bucăți de peliculă și o foarfecă. El are nevoie de cuvînt.

În rîndurile pe care le consacră analizei acestui film, istoricii René Jeanne și Charles Ford conchid: „...Dreyer a împins pînă la limitele sale extreme, la ultimele consecințe, tot ceea ce dă filmului mut personalitatea sa. Filmul așteaptă acum cuvîntul. Va fi meritul, tîrziu descoperit, al lui Dreyer nu numai de a fi servit bine filmul mut, dar și de a fi demonstrat că în punctul în care ajunsese trebuia să înceapă să vorbească pentru că nu mai putea rămîne închis în tăcerea lui."

**Marius TEODORESCU**

# coperișurile Parisului

imaginile vizuale. Această metodă de atac singură va produce senzația căutată și va conduce cu timpul la crearea unui nou contrapunct orchestral al imaginilor — viziuni și al imaginilor sunete".

*Sub acoperișurile Parisului* debutează cu un travling lung, care descoperă o stradă de periferie, construită în studiou de Lazare Meerson și filmată de Georges Périnal — colaboratorii constanți ai lui Clair — și se încheie tot cu un travling al aceleiași străzi. Regizorul creează un puternic efect de apropiere-îndepărtare, nu numai vizual prin mișcările aparatului, ci și sonor, variind intensitatea refrenului unui cîntec („Sub acoperișurile Parisului"), care va deveni leit-motivul filmului.

Clair asociază însă imaginea cu sunetul numai atunci cînd este absolut necesar. El creează sensul dramatic al filmului prin alăturarea imaginii cu sunetul. Mai toți istoricii de film citează două scene celebre: cearta în întuneric (sunet fără imagine) și scena din circiumă, privită prin geamul ușii închise (imagine fără sunet). Mai caracteristic ni se pare un alt moment, și el des pomenit — acela al înfruntării dintre Albert și vlăjganul Fred, de pe maidanul din apropierea căii ferate. Bătaia cu cuțitele devine dramatică, intensă, datorită zgomotului sacadat al roților trenului care trece în goană (fără să-l vedem), acoperind maidanul cu fumul locomotivei (efect realizat printr-un procedeu simplu — unul din asistenți purtînd în timpul filmării un smoc de paie aprinse în spatele gardului ce înconjura maidanul; aceeași ingeniozitate a fost demonstrată în redarea senzației de ceață a străzii pariziene, obținută prin folosirea voalului în decor).

Însemnătatea filmului nu se rezumă însă la rezultatele obținute de Clair în domeniul inovării limbajului cinematografic. Valoarea lui deosebită constă în realismul (regizorul eliberîndu-se acum de sub influența suprarealismului), în poezia lui, care învăluie descrierea veridică a vieții oamenilor simpli și a frumuseții Parisului. *Sub acoperișurile Parisului* deschide în fața artei cinematografice sfera realității poetice, creînd drum unei școli realiste franceze, apropiată de popor, care se va manifesta cu strălucire cîțiva ani mai tîrziu.

Eroii filmului sînt doi tineri, prieteni, care-și cîștigă existența într-un cartier parizian, unul răspîndind cîntece noi, la colțuri de stradă, prin atracția produsă de vocea sa (Albert), celălalt vînzînd mărunțișuri și născocind reclame hazlii (Louis). Subiectul este simplu, dramaturgia — de factură clasică. Cei doi eroi se îndrăgostesc de Pola, o fată fermecătoare, pe care o zăresc întîmplător. Intervine Fred, bătăușul cartierului, apoi o serie întreagă de peripeții care o fac pe fată să oscileze între Albert și Louis. Pînă la urmă, Albert, dîndu-și seama că Pola s-a îndrăgostit de prietenul său, cedează cu bărbăție și înfruntă din nou viața, singur, cîntînd din nou la colț de stradă, mai întîi cu tristețe, apoi cu încredere și o ușoară urmă de nostalgie, sperînd cu îndîrjire într-un viitor mai bun. (De notat, în particular, că rolul Polei a fost încredințat de Clair unei romînce, Paula Iliescu, ce apare sub numele de Pola Illery și care, cu trei ani mai înainte, jucase la București într-o comedie de scurt-metraj rămasă neterminată — *Apașa Paulette.*)

În *Sub acoperișurile Parisului*, regizorul își modifică atitudinea față de eroii săi. Spre deosebire de filmele mai vechi, în care personajele erau notate cu sarcasm, cu ironie necruțătoare, Clair își privește acum eroii, proveniți din lumea reală a oamenilor simpli, cu afecțiune și umor. Dacă întîlnim sarcasm în descrierea personajelor secundare (Fred, inspectorul de poliție, portăreasa etc.), în schimb eroii sînt înfățișați cu trăsăturile caracteristice omului din popor, fiind veseli, încrezători în viitor, luptînd cu greutățile vieții, capabili de iubire curată, puternică, arătîndu-se plini de bun simț, afectuoși și destul de timizi.

Cu toate calitățile sale remarcabile, *Sub acoperișurile Parisului* nu a fost primit la Paris cu entuziasm. A trebuit să urmeze premiera triumfală de la Berlin (unde Clair a fost apreciat ca „salvatorul filmului vorbitor" iar filmul drept „cel mai frumos din lume") pentru ca el să-și capete prețuirea meritată și să triumfe pe ecranele lumii.

**Mihai TOLU**




KAREL REISZ
TEHNICA MONTAJULUI CINEMATOGRAFIC

După ce a cunoscut o perioadă de strălucită înflorire în anii'20, arta montajului a decăzut rapid în primul deceniu al filmului sonor, pentru ca în anii de după război să cunoască o nouă dezvoltare. Apărută în 1952, Tehnica montajului cinematografic *, scrisă de cîțiva regizori și cercetători englezi în frunte cu Karel Reisz, demonstrează constanța noilor căutări și investigații în domeniul limbajului celei de a șaptea artă, dovedindu-se a fi o lucrare de reală însemnătate.

Prima parte a cărții Istoria montajului și a treia Principiile montajului au, după cum rezultă și din titluri, un caracter teoretic, în timp ce partea de mijloc Practica montajului, cea mai voluminoasă și substanțială, își propune să analizeze, bazîndu-se pe numeroase și utile exemplificări, rolul și particularitățile montajului, în diferitele genuri și specii cinematografice.

Destul de sumară, „istoria" analizează apariția diferitelor tipuri de montaj și caracteristicile lor. Ni se arată contribuția adusă de Griffith în gradarea expresivității dramatice, se vorbește despre „montajul constructiv" al lui Pudovkin și „montajul intelectual" al lui Eisenstein, adică despre cele mai însemnate momente ale evoluției artei montajului din perioada filmului mut. Mai puțin temeinice ni se par unele observații din capitolul închinat relației între filmul sonor și montaj, poate și datorită faptului că autorii ignorează experiențele lui Eisenstein din această perioadă Aleksandr Nevski și Ivan cel Groaznic.

Partea a treia, Principiile montajului, încearcă să afirme, pe baza practicii artistice, unele concluzii teoretice de primă însemnătate. Autorii subliniază necesitatea construirii în filme a unei continuități explicite — „fluiditatea", analizînd acele elemente care concură la realizarea ei (corespondența acțiunilor consecutive, schimbarea dimensiunilor imaginii și a poziției aparatului, păstrarea senzației de direcție, rezolvarea tonală etc.). Lucrarea discută și problemele montajului sunetului, arătînd avantajele și dezavantajele celor două direcții de raportare a sunetului la imaginea vizuală (asocierea și contrapunctul). Deși comit uneori erori sau inexactități, autorii reușesc să evite dogmele în aprecierea de valoare, nu se declară partizanii soluțiilor șablon și trăgînd concluzii prudente din analiza materialelor cinematografice încearcă să descifreze direcțiile de dezvoltare viitoare a artei montajului.

Partea a doua a cărții Practica montajului este fără îndoială cea mai valoroasă. Se analizează aici, cu competență, rolul montajului în secvențele dinamice, de dialog sau de comedie, se apreciază însemnătatea lui în filmul documentar (reportaj, documentar de ficțiune etc). Un capitol substanțial tratează relația dintre filmul documentar și sunet, iar altele discută raportul dintre montaj și filmul educativ sau de actualități. Deosebit de util ni se pare capitolul închinat filmului de montaj (bazat pe materiale de arhivă) mai ales că în anii din urmă această specie cunoaște o deosebită efervescență.

Discutînd problemele montajului, autorii subliniază dependența lui față de conținutul de idei al filmului. Acordîndu-i însemnătatea cuvenită, lucrarea combate în același timp erorile acelor cineaști care decretau că, în film, arta montajului reprezintă totul. Cuvintele lui Paul Rotha, citate în carte, se impun astfel ca o concluzie întemeiată: „Nici un montaj, fie el rapid sau altfel, nu va atribui mișcare cadrelor în care mișcarea nu există. Nici o referire laterală, oricît de abilă, nu va adăuga fantezie poetică secvenței dacă nu ai înțeles sensul imaginilor în timpul turnării. Filmul tău va căpăta viață pe masa de montaj, dar viața nu poate fi creată dacă nu dispune de materialul brut necesar. Montajul nu se limitează numai la cabina de montaj. Montajul trebuie să fie prezent în toate etapele producției-scenariu, fotografie și concepție asupra materialului din viață — pentru a-și căpăta în sfîrșit forma concretă după ce sunetul i-a fost adăugat".

**M. T.**

* *Carte tradusă de Centrul de documentare cinematografică al studioului „București"*



Fostul „copil teribil" al noului val francez, Roger Vadim, ale cărui filme erotizante au fost considerate de unii drept anticonformiste, este în ultimele sale realizări de un conformism în vulgaritate care-i obosește chiar pe vechii săi admiratori. După *Viciul și virtutea*, *Castel în Suedia* întrunește aceeași unanimitate în aprecierea defavorabilă a publicului și a criticii, în pofida faptului că filmul are la bază piesa de succes a Françoisei Sagan și că regizorul mînuiește o formație de actori de prestigiu.

Succesul obținut de cartea lui Tadeuzs Kwiatkovski, *Cele șapte păcate capitale*, a determinat pe cineaștii polonezi să o transpună pe ecran. S-a reușit astfel un film vesel și senin, uneori de o ironie mușcătoare, care, cu toate accesoriile secolului al XVII-lea, face nu o dată aluzie la timpurile noastre și îi ia peste picior pe contemporani.





Frații Schell își verifică noi aspecte ale talentului lor. După ce Maria a început să turneze și comedii, Maximilian, interpretul unor roluri de mare intensitate dramatică cum e cel din *Sechestrații din Altona* (îl vedeți în fotografia alăturată) a devenit un... hoț de smaragde în comedia *Topkapi*, regizată de Jules Dassin.





Un titlu misterios: *Un om care nu există*. Evident, este titlul unui film polițist. Un anchetator inteligent (excelentul Miklos Gabor), o stewardessă care este un element valoros în lanțul de urmărire a adevăratului vinovat și, bineînțeles, mulți suspecți. Un film cu suspense, care nu te lasă pînă în ultimul moment să bănuiești cine-i criminalul. Dar, spre compensare, de la început nu-i va fi prea greu spectatorului să descopere că între anchetator și stewardessă se va naște o idilă... (regia: Gertler Victor. Cu: Vass Eva, Molnar Tibor, Horvath Jozsef și Inke Laszlo).



Frumoasa Ghinca Stanceva întruchipează în epopeea istorică *Ivailo*, drama Kalinei, soția fostului păstor Ivailo, devenit șef de oaste și apoi rege al Bulgariei. Kalina va renunța la dragostea și la căminul ei pentru a-și salva patria.

Iată o Myléne Demongeot complet diferită de cea pe care o cunoaștem din *Vrăjitoarele din Salem*: o actriță de comedie inteligentă și plină de nerv care înviorează atmosfera nițeluș dulceagă a filmului *Din cauza unei femei* a lui Michel Deville. În scena de față este alături de Jacques Charrier, interpretul lui Remy, un tînăr ușuratic care însă, bineînțeles, pînă la urmă cunoaște și el marea dragoste.



Avînd toate șansele de a fi cel mai insolit film francez de aventuri, noua versiune a lui *Judex* în regia lui Georges Franju (prima a fost creată acum 36 de ani de către Louis Feuillade) este plină de groază, aventuri rocambolești și cel mai adesea — sîngeroase. Actorul american Channing Pollock (puțin cunoscut încă publicului francez) este interpretul rolului titular.

Annette Stroyberg, actrița franceză care a jucat alături de Gérard Philipe în *Les liaisons dangereuses*, apare în ultimul ei film *Un soir par hasard* alături de Michel le Royer, interpretul rolului titular din realizarea regizorului Dréville prezentată nu de mult publicului romînesc, *La Fayette*.



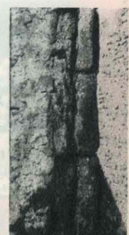


Andre Cayatte a fost și el, la rîndul lui, tentat de formula la modă a scheciurilor. Cele două filme scurte, *Françoise* și *Jean Marc* pe care le-a unit sub titlul *Viața conjugală* adoptă însă o formulă inedită. Povestea aceloraș întîmplări, a aceleiași vieți comune, este privită altfel de fiecare dintre cei doi soți, Françoise și Jean Marc (interpretați de Marie-José Nat și Jacques Charrier). „Cînd vezi primul film totul este simplu și clar. Dar al doilea pune din nou totul în discuție, ca două oglinzi care se reflectă fără de sfîrșit. Am vrut să arăt că ideea pe care un soț și-o face despre el este adesea diferită de a celuilalt. Poate că, văzînd filmul, fiecare va căpăta mai multă înțelegere, mai mult respect față de cel alături de care-și duce viața".



În urma succesului obținut de recentul său film, *Bébert și omnibusul*, Yves Robert a declarat: „Încă de acum zece ani am vrut să aduc pe ecran romanul lui François Boyer, dar desigur că trebuia să găsesc mai întîi puștiul capabil să-l întruchipeze pe Bebert".

Cu „Micul Gibus", Yves Robert a reușit să găsească pe cel mai adorabil, mai natural și mai spontan dintre interpreții săi.







„Înainte de căsătorie crezi că iubești, abia în cursul căsniciei înveți să iubești" — acesta e motto-ul pus de regizorul Axel Von Ambesser noului său film, *Micul dejun în pat*. Rolul editorului este susținut de O.W. Fischer, iar cel al soției acestuia de Liselotte Pulver, fermecătoarea actriță pe care am văzut-o în *Hanul din Spessart* și *Fantomele din Spessart*

# cinema

## SECVENȚE

Pe întinsurile albe ale Alaskăi, la capul Ice, singurele stăpîne nu mai sînt vulpile. Lîngă punctul cel mai apropiat de granița Uniunii Sovietice s-a înființat un aeroport. Între zidurile clădirii izolate în peisajul adormit se desfășoară drame violente, ca aceea a ofițerului pilot Jim Leslie. Thomas Weisberger în rolul lui Jim Leslie și Friedericke Sturm în cel al Brendei, în producția DEFA, *Vulpi de Alaska*.





Regizorul Ion Popescu Gopo a obținut pentru realizările sale peste 30 de premii internaționale și aplauzele a milioane de spectatori. Desenatorul Gopo a cucerit admirația vizitatorilor expoziției sale de desene, organizate la Moscova. Unele din desenele expuse sînt fixate pe peliculă în scurt-metrajele sale animate. Altele reprezintă căutări care poate vor constitui embrionul unor noi filme. Desenele, lucrate cu minuțiozitate de miniaturist, nu surprind numai ochiul. Adevărate idei concrete, ele pun privitorilor probleme, am zice, filozofice.

Tatiana Samoilova și Monohov (operatorul filmului *Tragedia optimistă*) îl felicită pe artistul romîn și-i împărtășesc impresiile lor.

Compus din trei nuvele de sine stătătoare, filmul polonez *Nu vor divorța* dezbate problemele „generației tinerilor de 20 de ani", în special dragostea și căsătoria. Autorul scenariului, scriitorul Jerzy Stefan Stawinski, care este totodată și regizorul filmului, conduce o întreagă pleiadă de tineri actori, printre care Teresa Tuszynska, Pola Raksa, Maria Lipinska, Wladyslaw Kowalski, precum și alții „mai în vîrstă": Barbara Rylska, Wienczyslaw Glinski și Adam Pawlikowski.



Atras în continuare de comedia muzicală, realizatorul *Frumoasei Lurette*, Dr. Gottfried Kolditz a turnat recent *Șoricelul alb iubit*. De data aceasta eroii sînt doi tineri contemporani. El, un agent de circulație. Ea, o vînzătoare într-o cafenea. Iar fundalul este Dresda zilelor noastre, cu renumita ei galerie de artă. Și, o surpriză: alături de cîntăreți consacrați își face debutul muzical și Karin Schroder. Iat-o alături de Rolf Herricht plutind deasupra turlelor Dresdei, doar cu ajutorul unei umbrele.



John Barrymore Jr., fiul vestitului actor al cinematografului anilor '30 și Scilla Gabel — tînără stea căreia presa italiană îi acordă multă atenție în ultima vreme, sînt interpreții filmului *Diavolii din Spartivento*. O comedie italiană de capă și spadă din care nu lipsesc situațiile neprevăzute și palpitante (regia Leopoldo Savona).

De la jumătatea lunii octombrie 1963, Michelangelo Antonioni turnează în împrejurimile Ravennei exterioarele celui de-al noulea lung metraj al său, Deșertul roșu. Antonioni va fi preocupat din nou de evoluția sentimentelor omenești, iar Monica Vitti va întruchipa personajul central. Principalul rol masculin este interpretat de remarcabilul actor englez Richard Harris (deținătorul Marelui premiu de interpretare masculină al Festivalului Internațional al Filmului de la Cannes (1963) — cunoscut recent publicului nostru din Viața sportivă). Marea noutate a Deșertului roșu o constituie însă faptul că va fi primul film în culori pe care-l realizează Antonioni.

★

În Argentina, în fața crizei industriei cinematografice, guvernul a fost nevoit să ia unele măsuri de ajutorare. Distribuitorii vor fi obligați să distribuie cel puțin un film argentinian la șase filme importate. O mare satisfacție domnește printre profesioniștii autohtoni dar exploatatorii de săli sînt furioși, iar agențiile americane de distribuție amenință să-și închidă porțile dacă acest decret va intra în vigoare.

★

Cîteva din notele lui Aleksandr Dovjenko ale cărui „Carnete" au fost publicate recent de revista „Iskusstvo Kino": „În tot ce ne înconjoară trebuie căutată expresia poetică. E atîta poezie în jurul nostru, numai că noi nu știm să privim și ascultăm prea puțin vocea inimii noastre. Se pot compune poeme inspirate din orice. Cele mai mici amănunte din viața de toate zilele, tot ce este banal și cotidian poate fi izvor de poezie, pentru a fi transformat în extraordinar și excepțional. Creatorul trebuie să iubească viața și să arate cît este ea de frumoasă. Fără el oamenii poate nu și-ar da seama. În consecință, creatorul trebuie să spună adevărul."

★

Cinematica franceză i-a consacrat lui Dziga Vertov o retrospectivă „din păcate foarte incompletă" — comentează revista „Cinéma 64". „Cele patru filme prezentate: Soviete, înainte!, Omul cu aparatul de filmat, Entuziasm și Trei cîntece despre Lenin, constituie abia o parte din opera acestui mare cineast (fără a mai vorbi de cele 23 de numere din Kinopravda), dar, din fericire, se menționează pelicula sa cea mai cunoscută, Omul cu aparatul de filmat, și filmul său cel mai reușit, considerat pe bună dreptate o capodoperă, Trei cîntece despre Lenin. Poate sau nu să-ți placă Vertov, continuă „Cinéma 64", poți sau nu să-l alături clasicilor cinematografului mut, Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko, dar nu-i poți contesta impresionanta importanță și influență istorică."

★

Actrița franceză Jeanne Moreau va interpreta rolul celebrei spioane Mata Hari în filmul cu același nume pe care îl va realiza Jean-Louis Richard.

★

Un extras din presa mondială: Alfred Hitchcock, cunoscutul regizor american de filme de groază (cel mai recent fiind Păsările, prezentat la Festivalul internațional al filmului de la Cannes, 1963) a găsit un nou mijloc de a-și face publicitate (gratuită). El a lansat zvonul că viitorul său interpret Sean Connery a pretins înainte de a accepta să joace vreun rol, să citească scenariul. Ca și cum acest lucru ar fi cu putință!

Realizatorul Eugène Lépicier intenționează să ecranizeze o culegere de nuvele aparținînd scriitorului Bernanos, iar ca interpretă și-a ales-o pe Brigitte Bardot. Titlul filmului (și al volumului lui Bernanos) este Sub soarele satanei. Un alt proiect al lui Lépicier: Tinerele fete, ecranizare după Henri de Montherlant. Adăugăm că tot lui Lépicier îi aparțin ecranizările Thérèse Desqueyroux după Mauriac, Climaturi, după celebrul roman al lui André Maurois și Moarte, unde este victoria ta? după Daniel-Rops. Pe bună dreptate, se întreabă cu malițiozitate comentatorii francezi: „Pe cînd un fotoliu la Academie?" — ținînd seama că aproape toți autorii pe care-i transpune Lépicier pe ecran sînt membri ai Academiei Franceze.

★

Claudia Cardinale a anunțat, nu fără o justificată mîndrie, că Luchino Visconti pregătește un film cu ea și despre ea, adică despre un personaj de 25 de ani care în cinci ani a turnat 25 de filme, între care unele foarte importante.

★

Constantin Kostov, unul din veteranii filmului științific din Bulgaria, se poate lăuda după 17 ani dedicați celei de a 7-a arte, cu un bilanț de 50 de filme, fructul activității sale de scenarist și de regizor. Dintre acestea, multe au cucerit trofee internaționale. În 1963, filmul său Vitoșa mea (Vitoșa este un munte situat în apropierea Sofiei), a primit Medalia de bronz a Festivalului filmelor turistice în culori de la Marsilia. Un alt film de el, Pe urmele lăsate de istorie, a primit la același Festival, diploma de onoare.

★

Premiul FIPRESCI al Festivalului de la Mannheim a fost decernat producției de scurt-metraj Trebuie să fie o parte din Hitler, prezentată de Walter Krüttner din R.F. Germană. Titlul parodiază o veche melodie pe care o interpreta pe vremuri Lilian Harvey, „Congresul se amuză, trebuie să fie o parte din cer". Tînărul regizor Krüttner își plimbă aparatul de filmat la Obersalzberg, fostul refugiu al lui Hitler. Turiști vin să privească aceste locuri în care au trăit șefii naziști. Împotriva acestei mistificări și acestui gen de kermesă, s-au ridicat de nenumărate ori voci care au cerut interzicerea unui astfel de pelerinaj penibil. Dar guvernul bavarez a declarat că nu vede de ce ar opri vizitarea Obersalzbergului o dată ce nu e de văzut nimic extraordinar. Or, Krüttner demonstrează tocmai ceea ce oamenii totuși văd și cum guvernul bavarez mai scoate și mari profituri din acest bilci. Ironia filmului e foarte ascuțită și el poate fi considerat ca un reportaj destul de curajos despre Germania Occidentală.

★

Una din scenele cele mai poetice ale celebrului Potemkin figurează printre cele mai modeste din istoria cinematografiei mondiale, în ceea ce privește cheltuielile necesitate de turnarea ei. În vara anului 1925, într-o zi cețoasă care făcea imposibile filmările și deci obliga echipa la o odihnă forțată, Serghei Eisenstein, asistentul său Grigori Aleksandrov și operatorul Eduard Tissé, au hotărît să facă o plimbare cu barca pe Marea Neagră și să încerce o experiență: fotografierea mării și a portului Odesa învăluite în ceață. Experiența a reușit și imaginile fotografiate atunci se înscriu în neuitata simfonie funebră consacrată morții matelotului Vakulinciuk. Turnarea acestei scene a costat... 3 ruble și 50 copeici, prețul locației pentru barcă.

# LA TELEFON, CANNES

**Amintindu-ne că luna mai se apropie cu pași de uriaș și că deci sîntem în preajma celei de-a 17-a ediții a Festivalului Internațional al Filmului de la Cannes, ne-am adresat atașatei de presă a Festivalului, Louisette Fargette, cu cîteva întrebări referitoare la cea mai importantă manifestare internațională pe care Franța o dedică celei de a șaptea arte.**

Care sînt, după părerea dvs, cele mai însemnate festivaluri internaționale și ce anume le diferențiază?

**Evident că cele recunoscute ca aparținînd categoriei A din clasamentul stabilit de Federația Internațională a Asociației Producătorilor de Filme (F.I.A.F.P.) Aceste festivaluri competiționale sînt obligate să prezinte filme inedite. Mă refer la Cannes, Veneția, Moscova, Berlin, Karlovy-Vary. Categoria B a aceeași Federații nu impune filme inedite. Festivalurile ei (Locarno, San Sebastian) sînt, ca și primele, competiționale. Celelalte festivaluri clasate în categoria a III-a sînt considerate mai degrabă niște întîlniri internaționale, nu sînt competiționale și nu atribuie nici un fel de premii. Se înțelege că, în aceste condiții, filmele prezentate aci nu trebuie să fie inedite și pot participa deci și la alte manifestări asemănătoare.**

Ce ne puteți spune despre Festivalul de la Cannes?

**Festivalul Internațional al Filmului, care de 17 ani își desfășoară lucrările la Cannes, în spiritul prieteniei și colaborării universale, are ca principal țel favorizarea evoluției artei cinematografice, cunoașterea operelor mai de seamă și dezvoltarea industriei filmului pe tot globul pămîntesc. Fiecare țară are dreptul să se prezinte cu un film de lung metraj și cu unul de scurt metraj, care să nu depășească 35 de minute.**

Ne-ar interesa să cunoaștem componența juriilor, numărul de premii care se acordă, după cum am dori să știm și în ce măsură succesele obținute de filmele premiate pînă acum au confirmat alegerea de la Cannes.

**Președintele juriului este desemnat de către Consiliul de administrație. Juriul filmelor de lung metraj este compus din 11 personalități, franceze și străine, iar juriul filmelor de scurt metraj numai din 5 personalități, franceze și străine. Votul este secret. Nu pot face parte din jurii cei care au participat la producerea sau distribuirea filmelor prezentate.**

**Premiile atribuite de Festivalul de la Cannes sînt:**

**— Marele Premiu decernat celui mai bun film de lung metraj.**

**— Premiul special al juriului destinat să recompenseze filmul care manifestă cea mai mare originalitate și spirit inovator.**

**— Premiul celei mai bune interpretări feminine.**

**— Premiul celei mai bune interpretări masculine.**

**— Marele Premiu decernat celui mai bun film de scurt metraj.**

**În plus, juriul însărcinat cu filmele de scurt metraj mai are dreptul să acorde un premiu al cărui caracter se determină ad-hoc. Este de la sine înțeles că trebuie să predomine criteriul „calitate" în atribuirea premiilor, după cum ar fi normal ca filmele premiate să se bucure de prestigiu pe piața internațională.**

Ce părere aveți despre Festivalul Festivalurilor de la Acapulco, oglinda celor mai reprezentative valori cinematografice contemporane?

**Festivalul de la Acapulco face parte din categoria a III-a, citată la începutul convorbirii noastre, deci, deși denumit Festival al Festivalurilor, el nu rămîne decît o întîlnire pe tărîmul filmului. Este firesc ca el, ținîndu-se în decembrie, să aibă posibilitatea să selecteze tot ce este mai bun dintre filmele produse în acel an, inclusiv premiile altor festivaluri.**

O ultimă întrebare: ce ne puteți spune despre țările — și filmele — care vor participa la ediția Cannes 1964?

**Din păcate vă pot comunica prea puține amănunte interesante și demne de luat în seamă, pentru că încă nu am primit răspunsurile definitive. În curînd însă promit să completez acest interviu cu informații mai ample.**

Interviu luat de Rodica LIPATI

# CULTURA SĂLII DE CINEMATOGRAF

O dată cu înălțarea generală a gradului de cultură a populației se observă și o apetență sporită pentru cultura cinematografică, ia ființă și la noi un curent sănătos de cinefilie, s-a format o imagine nouă despre sala de cinematograf ca lăcaș de răspîndire a unei producții de artă. Noile săli din orașe și sate, vaste, aerate, confortabile, cu aspect modern, creează și un gust nou pentru ceea ce trebuie să fie sala de cinema și, în același timp, o idee nouă despre caracterul *activ*, al cinematografului ca instrument de cultură specială și generală




Acestor noi și îndreptățite cerințe trebuie să li se răspundă mai operativ și mai calificat decît o fac unii factori organizatorici din rețeaua cinematografică. Se simte nevoia unei mai înalte calități a mijloacelor prin care cinematograful își atrage, își servește și își influențează spectatorii. Redacția le-a denumit global *cultura sălii de cinematograf*; pentru a examina stadiul la care se află aceasta în momentul de față, precum și posibilitățile cele mai eficiente de a-i extinde sfera de acțiune, a poftit la o discuție în jurul mesei rotunde un număr de responsabili și și-a expus cu acest prilej și părerile proprii.

## CINEMATOGRAFUL — CASĂ DE CULTURĂ

Este cinematograful o sală de desfacere a unui produs numit film sau un așezămînt de cultură cu destinație specială? Întrebarea e în aparență pur speculativă, dar în fond ea are un temei practic. De altfel, de cum a fost formulată, s-a văzut că primește cel puțin două feluri de răspunsuri. Unii sînt de părere că în localul denumit cinematograf există exclusiv sarcina de a proiecta filmele trimise de întreprinderea cinematografică și a realiza un plan de încasări fixat. Alții consideră că aceia care răspund de activitatea cinematografului au și sarcina educării spectatorului — prin mijloace.

Cinematografele sînt, într-adevăr, „unități de deservire" — cum li se spune în unele scripte — dar de „deservire cultural-artistică" ceea ce le incumbă obligații de o natură specială față de alte unități — să zicem, de pildă, din rețeaua comercială. Ion Voicu, responsabilul cinematografului „Victoria" a remarcat cu îndreptățită părere de rău că cinematografele nu au astăzi decît un plan financiar nu și unul cultural, deși multe dintre ele întreprind acțiuni culturale directe și s-a creat, în țară, o experiență destul de bogată în acest sens.

## PROFILUL CINEMATOGRAFULUI

Din constatarea că cinematograful este un lăcaș de cultură nu decurge în nici un fel vreo obligație de a scădea efortul pentru îndeplinirea planului financiar. Cu cît cultura sălii de cinema este mai înaltă cu atît atracția spectatorilor spre acest așezămînt este mai mare. De pildă, este normal ca exteriorul sălii de cinematograf să fie plat, sărăcăcios — și, în unele cazuri, chiar meschin? Iată însă că majoritatea sălilor noi au embleme mici, cu totul disproporționate față de amploarea și frumusețea interiorului, ba chiar la unele nici nu s-a instalat încă firme luminoase. În multe locuri, fațada, uneori impozantă ca spațiu, rămîne neutră sau este împodobită cu două—trei vitrinuțe necăjite în care se află cîteva și mai necăjite fotografii în gemulețe. Holul este de obicei vid. Te izbește neplăcut faptul că aici, unde ar trebui să se afle fotografii mari ale celor mai populari actori, imagini din cele mai îndrăgite filme, anunțuri ale viitoarelor spectacole, o decorație adecvată, pereții sînt nuzi și aspectul este rece și neprimitor. Plasarea unor hîrdaie cu oleandri învelite în hîrtie creponată în holul unui cinematograf modern ca „Melodia" nu poate fi decît contraindicată. Unele săli noi n-au cortină pentru ecran, deși aceasta e utilă nu numai pentru ambianță.

Tovarășul Ion Vasile de la Comitetul de cultură și artă al orașului București a constatat ca pe un paradox faptul că magazinele de muzică, unele unități de alimentație publică, policlinici, chiar și ateliere meșteșugărești au decorații murale și în genere vădesc dorința de a crea o ambianță plăcută, recreativă, îmbietoare, celor ce le vizitează, în timp ce tocmai cinematografele rămîn lipsite de asemenea posibilități, deși le frecventează un număr foarte mare de oameni. Holurile, casele de bilete, spațiul de reprezentare — a subliniat pe drept cuvînt Sandu Victor, responsabilul sălii „Republica", trebuie create și dotate la un înalt nivel de deservire modernă a spectatorului.

De ce nu ar fi folosit holul unor cinematografe cum sînt „Patria" sau „Feroviarul" pentru organizarea unor expoziții cinematografice (de pildă pe tema „Cum se lucrează la Buftea", sau „Istoria filmului de păpuși") ori a unor expoziții de grafică, de artizanat, de fotografii artistice? Profilul cinematografului ca lăcătuș de cultură este pe deplin compatibil cu organizarea în spațiul său și a altor manifestări de cultură, în primul rînd, firește, de cultură cinematografică.

Și o chestiune de civilizație elementară: de ce nu se utilizează spațiul destinat garderobelor în cinematografele existente și de ce nu se proiectează garderobe în în cinematografele noi?

## CINEMATOGRAFELE CU FIZIONOMIE PROPRIE

În ansamblul rețelei dintr-un oraș mare, cum e Capitala, e firesc ca unele săli să capete o fizionomie distinctă, răspunzînd unor nevoi culturale mai complexe. Există, astfel, în București, un cinematograf al copiilor, „Doina". Firesc, aici ar trebui să fie un mic paradis al copiilor, dar — nefiresc — este un local nu prea atrăgător și încă departe de destinația sa, nemaivorbind de faptul

*Continuare în pag. 31*

# CUM VEDEM

**Există o „aventură" a cinematografului care nu dezamăgește niciodată, nu se sfîrșește niciodată și nu pierde nici una din bucuriile celei mai tinere arte: este „aventura" cunoașterii. Dincolo de interesul pe care îl poate trezi un subiect sau altul, dincolo de farmecul unui actor sau al altuia, dincolo de toate atracțiile imediat-concrete ale imaginilor de pe ecran — mișcare, fast, pitoresc, exotism, surpriză — trăiesc, în filmele care sînt cu adevărat filme, crîmpeie de viață omenească.**

**Observînd obrazul rumen și rotofei al unui băiețel de șapte ani — fiul plasatoarei de la primul teatru muncitoresc al Proletcultului — Eisenstein a făcut (cînd avea vîrsta de 22 de ani și lucra numai în teatru) o descoperire care i s-a părut copleșitoare: fața copilului reflecta mimic, intens și exact ca o oglindă, tot ce se petrecea pe scenă. Absolut tot. Nu numai ce făcea cutare sau cutare actor, ci mimica și gesturile tuturora și anume: ale tuturor simultan. Viitorul regizor ajunge la concluzia că «reproducînd mimic comportările personajelor, băiatul „trăia" în același timp și el, cu toată amploarea, tot ceea ce trăiau cu adevărat sau reprezentau cu suficientă putere de convingere actorii de pe scenă». Și generalizînd: „Spectatorul matur mimează și el pe interpreți, dar mai reținut și tocmai din această cauză, probabil, cu o mare doză de ficțiune"... Deci arta dă omului posibilitatea să se simtă înțelept împreună cu Faust, pasionat ca Fecioara din Orléans, îndrăgostit o dată cu Romeo. Astfel Eisenstein redescoperea pentru sine însuși un principiu fundamental al oricărei activități estetice: legătura artei cu publicul este aceea a unor experiențe umane „împrumutate" de artist spectatorului, exeriențe pe care publicul le retrăiește ca și cum ar participa la ele. Discutînd același fenomen, Tolstoi spunea (în „Ce este arta?"): „Acțiunea artei se întemeiază pe faptul că omul, percepînd cu văzul sau cu auzul expresia simțămintelor altui om, este capabil să încerce și dînsul sentimentul trăit de omul care l-a exprimat. Romancierul**

## ancheta noastră

# GRAF

că programarea defectuoasă — de care pe drept cuvînt s-a plîns și responsabila Maria Pîcu — readuce la intervale relativ scurte aceleași filme. Aici ar trebui să se întîlnească cu copii la premiere festive, creatorii filmelor romînești de desen animat și păpuși să aibă loc mai frecvent manifestări spirituale, ingenioase, de culturalizare cinematografică a școlarilor, seri de povestiri susținute de scriitori, programe alcătuite cu concursul păpușarilor, al clovnilor de la circ, expoziții de desene ale copiilor după imagini din filme. E mîhnitor că la frizeria „Ciufulici" copiii sînt gata să se tundă de două ori pe zi numai ca să fie duși *înăuntru*, în timp ce la cinema „Doina" preferă să aștepte începerea filmului *afară*, în stradă. Oare n-ar fi nimerit ca studioul proaspăt înființat „Animafilm" să ia sub patronaj artistic — ca să zic așa — acest cinematograf — cel puțin în ce privește aspectul său exterior și interior?

O sugestie asemănătoare ar trebui adresată și Studioului „Sahia" în ce privește cinematograful „Timpuri noi", unde programele documentare s-ar cuveni întocmite mai judicios, asigurîndu-se o mai mare varietate tematică și de gen, mai multe și mai atractive filme romînești și străine din toate țările apelînd pentru aceasta la sprijinul unui consiliu din care să facă parte și creatori, holul fiind destinat în principal popularizării creației romînești de filme scurte.

Un cinematograf de un tip deosebit, cum e „Înfrățirea între popoare", ar trebui să dobîndească măcar destinația inițială. El are o sală de proiecție, o sală mică (de așteptare) cu scenă (și cabine), stație de radio amplificare proprie, loc pentru bibliotecă (și lectură) și alte posibilități de activitate culturală complexă. Cu timpul însă și-a pierdut fizionomia de casă de cultură cinematografică. Eforturile actuale, locale, de refacere a profilului — de care a vorbit responsabila Maria Bădescu — sînt meritorii, dar e cert că, luînd în studiu problema, întreprinderea orășenească ar putea lărgi perspectiva și întemeia aici un interesant cinematograf-model. Anume, s-ar putea alcătui un program zilnic cu un jurnal, un film de desen animat, un documentar, un film artistic de lung metraj și un mic spectacol de estradă sau de brigadă artistică de agitație. În sala de jos s-ar putea organiza expoziții permanente de cinematografie, biblioteca urmînd a fi înzestrată în primul rînd cu cărți și periodice de specialitate (eventual și diafilme și o discotecă cu muzică de film). Aceeași sală ar putea adăposti seri de cultură cinematografică, în special dedicată întîlnirilor între artiști, critici, spectatori, unele din ele urmate de reuniuni tovărășești. Iar dacă experiența aceasta reușește, ea ar putea fi extinsă și în alte cîteva mari cinematografe din București și din țară.

În sfîrșit, e mult așteptată destinarea unui cinematograf pentru atît de popularele seri ale „prietenilor filmului", care ar fi de fapt o sală a cinematografiei clasice și al cărei spațiu ar fi organizat în așa fel încît, după film, cinefilii pasionați să poată dezbate prietenește peliculele vizionate, ca într-un club de înaltă ținută intelectuală. Aici ar putea fi indicată și o încăpere de studiu înzestrată cu o moviolă, rodnică ocazie de schimb de experiență între cineaștii profesioniști și amatori.

### CE VEDE SPECTATORUL ÎNAINTE DE FILM...

Înainte de a intra în sală, spectatorul vede acum un afiș mare pictat pe fronton (sau nu-l vede — ori nu se uită adesea la el pentru că e urît și inexpresiv). Privește fotografiile din vitrine care sînt monotone, foarte rareori în culori și de *o singură dimensiune* pe toată țara. În hol se uită la spațiile foarte largi („Republica", „Patria", „Modern", „Festival"), neutilizate sau anunțînd două-trei filme viitoare. În sală se uită cîteodată la un caiet-program care-i povestește la iuțeală subiectul (luni de zile spectatorul nu se uită decît cel mult în ziarul de seară, cumpărat de afară, pentru că programul-caiet pe cît de capricios este în apariție pe atît de perseverent este în dispariție). *Toate* aceste mijloace au existat și cu ani

## UN FILM

# percepția inspirată

vorbește despre „puterea de contaminare" a artei, care creează punți de comunicare între oameni, molipsindu-i de aceleași stări de spirit și aceleași emoții. Desigur, arta nu comunică numai sentimente, ci face să circule idei, concepții, moduri de gîndire, dar nu în chip abstract, ci însăși gîndirea se transmite prin emoție, se realizează numai dacă izbucnește din vibrația incandescentă a afectivului. O idee are valoare pentru artă — este artistică — numai dacă cel care o lansează și cel care o recepționează (cititor, privitor, ascultător) trăiește descoperirea ei cu o intensitate care poate fi comparată, de pildă, cu zguduirea pe care o resimte savantul cînd are revelația unei legi noi.

Dacă ne apropiem astfel de cinematograf și dacă îl iubim astfel — ca mod de cunoaștere a vieții oamenilor și de comunicare cu tot ce trăiesc și au trăit ei — atunci perspectiva noastră asupra celei de-a șaptea arte devine atotcuprinzătoare și satisfacțiile care ne așteaptă se multiplică la infinit. Pentru că filmul îngăduie contactul cel mai intim cu experiențele pe care le înfățișează și pentru că la cinematograf efectul de participare a spectatorului capătă intensitate maximă. Privit astfel, ecranul încetează să mai fie un panopticum viu de curiozități, colecție mișcătoare de extravaganțe și fapte excepționale și ni se înfățișează ca o uriașă fereastră deschisă spre lume.

Fiecare om a trăit de cîteva ori în viață momente în care a văzut mai bine decît oricînd, a ascultat și a auzit cum i se întîmplă de obicei. În asemenea clipe, amănuntele cele mai obișnuite ale realității — reflexele de lumină în apă, mișcarea frunzelor, expresiile oamenilor, ni se arată pline de înțeles, sunetele cele mai neînsemnate se dezvăluie pătrunse de farmec. Vsevolod Pudovkin descrie un asemenea moment în articolul pasionant „Factorul-timp în gros-planuri". El povestește cum o dată, în timpul verii, fiind singur și într-un moment de liniște, privea pe fereastră jocul stropilor de ploaie și cum simpla urmărire a liniilor și ritmurilor complexe descrise de picăturile care se spărgeau de pervazul de piatră și săreau înapoi, descriind în aer arabescuri ciudate, l-a umplut de bucurie. (Regizorul s-a frămîntat apoi îndelung, încercînd să prindă pe peliculă bucuria unei asemenea clipe.)

Asemenea stări de receptivitate extremă și sensibilă ar putea fi numite *percepție inspirată*; aceasta stă la originea oricărui act de creație. Este darul poeților care izbutesc să descopere muzică în foșnetul frunzelor, al pictorilor care desprind din peisaje banale pentru alți ochi vibrația subtilă a nenumărate nuanțe. Pe asemenea intensitate acută a percepției se întemeiază farmecul multor pagini, din literatură care descoperă frumosul în analiza celor mai obișnuite aspecte ale vieții. Cineastul are tot atîta nevoie ca și poetul, muzicianul, scriitorul, de talentul văzului și auzului inspirat; teoreticienii au găsit și o denumire a modalității de observație dinamică și auditivă în același timp, fără de care actul autentic de creație nu poate avea loc în film — *Simțul cinematografic*. Dar simțul cinematografic nu este un domeniu închis, strict rezervat creatorilor, așa cum simțul muzical nu este un privilegiu exclusiv al muzicienilor, cel plastic al pictorilor și sculptorilor, cel poetic, al poeților. Pentru că tocmai sensibilitatea artistică just dezvoltată este terenul pe care poate să aibă loc întîlnirea între creator și spectator și comunicarea între ei.

De aceea inițierea estetică începe, în cinematografie, ca în orice ramură de creație, cu educarea unei anumite atitudini față de artă, în primul rînd cu învingerea prejudecăților și a proastelor deprinderi. Prejudecată este, mai ales în cinematografie, identificarea artei în întregul ei cu o distracție. Spectatorul care gîndește: „La cinematograf vreau să mă distrez și numai să mă distrez" se refuză adeseori de la satisfacțiile multiple și profunde ale dramei și tragediei, închizîndu-se de bunăvoie într-o zonă restrînsă din vastul univers al cinematografului. Prejudecată este obsesia subiectului spectaculos, ca și gustul senzațiilor tari: spectatorii educați în acest spirit rămîn insensibili, de pildă, la toate satisfacțiile subtile ale liricii filmice, fiindcă sînt obișnuiți să urmărească numai ce se întîmplă pe ecran — și nu semnificațiile evenimentelor și felul în care se desfășoară acțiunea — și să se bucure numai de efectele violente.

Prejudecățile nu acționează numai la nivelul spectatorilor cu o cultură cinematografică limitată. Există prejudecăți „estetice" (dacă se poate spune așa), derivate din asimilarea mecanică a normelor și criteriilor de apreciere în artă. În numele unor asemenea prejudecăți, unii disprețuiesc filme ca *Rocco și frații săi* și *Harakiri*, etichetîndu-le drept melodramatice numai fiindcă în subiectele lor există asemănări aparente cu melodrama și tot în virtutea unor asemenea prejudecăți formale, poate entuziasma un film ca *Soare și umbră* — interesant prin idee, dar în multe locuri pretențios și schematic în realizare.

Dacă spectatorul nu se lasă ghidat de asemenea prejudecăți, ci de o reală și sinceră dorință de cunoaștere, relația lui cu cinematograful devine creatoare. Falsele valori își dezvăluie treptat sterilitatea, creațiile „dificile" se arată cu timpul a fi accesibile. Filmele cu puțină acțiune aparentă nu mai par plictisitoare, documentarul nu mai pare un gen arid, poemul, filmele de subtilă și discretă analiză psihologică, producțiile de inspirație științifică nu mai par greu de urmărit. Dincolo de oamenii, mediile, faptele descrise, începe să se contureze jocul ideilor — pasionant în marile opere de artă tocmai fiindcă aici poți urmări deopotrivă mersul gîndului și reflecția lui în emoție. Și dincolo de mișcarea ideii se întrevăd personalități puternice, conștiința vie a creatorilor, pulsația talentelor. Există oameni care te bucură numai prin faptul că trăiesc, personalități bogat înzestrate, minți atotpătrunzătoare, talente a căror apropiere răspîndește încredere — fiindcă ea demonstrează cu strălucire puterea omului, a tuturor oamenilor. Cinematografia este bogată în asemenea personalități: Eisenstein, Stroheim, Vigo, Dovjenko, Flaherty, Welles, Renoir, Visconti, Bresson, Kawalerowicz, Bunuel, Romm, Tarkovski, Alain Resnais, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Keuzo Mizoguki — sînt numai cîteva din numele celor mai buni, dintre cei mai buni. Universul arhivelor de film nu este mai sărac decît acela al bibliotecilor și al muzeelor, deși literatura și artele plastice au în urmă o istorie de mai multe milenii și cinematografia nu a împlinit încă nici 70 de ani.

Din această diversitate și bogăție de idei, căutări, talente și stiluri se creează imaginea de ansamblu, impresionantă, a singurei arte care s-a născut în vremurile noastre și pe care Lenin o caracteriza ca fiind cea mai importantă dintre arte. „Așa cum odinioară s-a trezit, din imaginea vechiului Adam, un nou Adam: Omul Renașterii, tot astfel se înalță în fața noastră figura de care încă nu ne dăm pe deplin seama, figura cinematografului și a noilor lui posibilități. Ni se taie respirația cînd, lăsîndu-ne capul pe spate, privim în viitor" — scria Einstein cu puțin timp înainte de moarte. Cunoaștem din plin „aventura" cunoașterii, în cinematografie, abia atunci cînd începem să ne punem întrebări de ansamblu în legătură cu apariția acestei arte atît de tinere: cum a luat ea naștere, de ce? Cărei necesități omenești abia acum descoperite îi răspunde goana imaginilor de pe ecran? Ce năzuințe ale sufletului contemporan se răsfrîng în ea? Și care este sensul, perspectiva acestei neistovite erupții de forțe creatoare?

Poate că spectatorului neinițiat, ideea de a studia arta filmului i se pare neatrăgătoare, potrivnică destinderii. În realitate, studiul cinematografiei se înscrie printre cele mai pasionante cercetări asupra conștiinței contemporane.

Ana Maria NARTI

în urmă. Nu vibrează oare de loc sectorul respectiv la mutațiile spirituale care le-a suferit publicul, la cerințele sale sporite, la transformările pozitive pe care le înregistrează gustul estetic? Programul de sală, de pildă, n-ar putea deveni o informare, lapidară dar semnificativă, spirituală, asupra felului cum s-a născut filmul, asupra personalității artiștilor, modului în care l-a primit critica, idei regizorale — cu un cuvînt o mică *introducere* culturală în universul filmului de pe ecran?

Fotografiile mari (pentru premierele romînești de anvergură — chiar în mărime naturală — a protagoniștilor) continuă să lipsească și, oricît de ciudat ar părea, reclama cinematografică lipsește cu desăvîrșire de pe ecranele cinematografelor, e foarte precară încă de la radio și nu a epuizat nici pe departe imensele posibilități ale televiziunii.

Toate aceste probleme, vechi de aproximativ cinsprezece anii, continuă să fie subiect de dispute minore între serviciile de presă ale Direcției difuzării și rețelei și Întreprinderii orășenești cinematografice, Întreprinderea „Decorativa", Secția de grafică a Uniunii artiștilor plastici, sectorul de resort din Comitetul de cultură și artă al Capitalei. De aceea mi se pare foarte interesantă sugestia care s-a făcut la un moment dat în cursul discuției ca să se creeze un comandament unic al reclamei cinematografice pentru a se obține o maximă eficacitate a ei și să fie adoptată volumului mare de manifestări și necesității, însemnătății actuale pe care o are, mijloacelor moderne de acționare asupra spectatorului.

Există toate premisele ca și în reclama cinematografică să obținem indicele cel mai ridicat din practica mondială. Dar, pentru aceasta trebuie lichidată mentalitatea — aș spune, provincială — de care te izbești cînd cercetezi azi la noi acest teritoriu încă nu îndeajuns explorat.

### DIN RESPECT PENTRU PUBLIC

Din respect pentru public — a sugerat L. Bratoloveanu, responsabilul cinematografului „Viitorul" — casierele, plasatoarele ar trebui să fie toate și întotdeauna îmbrăcate într-un mod corespunzător și să aibă o comportare de personal al unei instituții de cultură. Din respect pentru publicul larg ar trebui combătuți satiric cei ce nu respectă bunul obștesc care e sala de cinema. Aici, ar fi utile fie convorbiri directe, fie un bun și scurt program de brigadă artistică de agitație, fie un documentar făcut de Studioul „Sahia" „pe viu" — a propus responsabilul cinematografului „Modern", Andrei Gheorghe. Ar fi momentul — a sugerat directorul Ion Niculescu — să înființăm o elegantă și încăpătoare casă centrală de bilete pentru principalele cinematografe bucureștene. O necesitate imediată — a reliefat argumentat directorul adjunct al D.R.C.D.F., Ovidiu Andrei — o constituie ridicarea gradului de pregătire și a răspunderii personale, dezvoltarea inițiativei responsabilului de cinematograf. El este un activist cultural într-un domeniu de artă și ca atare să-l ajutăm prin cursuri speciale și alte mijloace, pentru ca să capete perspectiva necesară asupra îndeplinirii corespunzătoare a sarcinilor sale. Totodată să generalizăm mereu cele mai bune experiențe din țară în ce privește funcția de instrument activ de cultură a cinematografului.

**Valentin SILVESTRU**




# CINECLUBUL STUDENȚESC CLUJEAN

Activitatea cineclubului studențesc din Cluj este orientată în două direcții: una a cunoașterii problemelor de estetică și teorie cinematografică, de elucidarea cărora se ocupă „Prietenii filmului" și alta, a „cercului de creație", în cadrul căruia se produc filme de scurt metraj și jurnale studențești.

În cei patru ani care au trecut de la înființarea acestui cineclub, amîndouă sectoarele amintite au avut o activitate remarcabilă. „Prietenii filmului" au ținut peste 60 de ședințe urmate de proiecțiile unor filme curente sau din Arhiva Națională. Au fost prezentate cu acest prilej peste 40 de conferințe cu teme ca: Începuturile cinematografiei, Cum se face un film, Cinematografia nordică, Neorealismul italian, Filmul suprarealist, Charlie Chaplin, Comedia cinematografică grotescă, Filmul sonor, Creația lui Ion Popescu-Gopo și altele. Sînt teme bine alese, apte să cultive bunul gust, să creeze un orizont în problemele artei cinematografice. Păcat însă că cineamatorii clujeni n-au acordat aceeași importanță și problemelor specifice filmului romînesc. Socotim că filme ca *Setea*, *Lupeni 29* și *Tudor*, meritau, fiecare în parte, cîte o ședință în care să fie analizate temele atît sub raportul realizării lor artistice, cît și sub cel al valorilor etice pe care le conțin.



Cadru din filmul *Antiteze*.

Filmele realizate pînă acum în cadrul cercului de creație redau aspecte din viața studenților clujeni. Astfel, *Bună dimineața, tinerețe* este un documentar care înfățișează aspecte din vacanța de iarnă în tabăra de la Borșa, în vreme ce *Munca patriotică* redă aspecte din tabăra studenților care au participat voluntar la construirea orașului studențesc din Cluj. Cineamatorii clujeni au mai realizat și două reportaje filmate.

Ceea ce impresionează la membrii acestui cerc de creație este modestia. Spre deosebire de alte cinecluburi din țară, care obișnuiesc să-și prezinte filmele la modul elogiativ, cineamatorii clujeni vădesc un deosebit simț autocritic. Iată ce ne-au spus ei înșiși despre două din filmele lor: „*Poveste fără cuvinte* (film neterminat), artistic de scurt-metraj (20 de minute), subiect fantezist și artificial. Experiență foarte utilă în ceea ce privește posibilitățile de realizare ale unui film artistic. *Antiteza* (7 minute, 11 sec.) 16 secvențe, 128 de cadre, de unde și ritmul cam înghesuit. Mai are și alte slăbiciuni mari. Esențialul e experiența întreprinsă. La 31 decembrie, cînd l-am terminat, Călina — interpretul rolului principal al filmului — a exclamat: „Ei, acum ne-am putea apuca să facem *Antiteza*. Dar *Antiteza* era din păcate făcută".

Rîndurile acestea succinte, notate în grabă, asemănătoare unui jurnal de bord, consemnează etapele unei călătorii pe planul cunoașterii.

Departe de a se considera „studio cinematografic" și de a se hazarda în montări pretențioase, studenții cineclubiști din Cluj și-au încadrat căutările artistice printre celelalte activități ale Casei de cultură a studenților, iar filmele lor își propun să slujească acelorași scopuri educative ca și gazetele de perete și brigăzile artistice de agitație. Filmul *Antiteze*, care dovedește un surprinzător simț al ritmului cinematografic și conține cadre de o reală expresivitate, satirizează deprinderile învechite ale unor studenți și reușește să obțină adesea rîsul eficient al privitorului. Iată genericul acestui model de remarcabil film: scenariul — dr. Nour Olinic, regia — Timotei Ursu, imaginea — Mircea Irimescu, interpreți — Grigore Călina, Horia Pușcașu, Inge Pitronek. Și-au dat concursul încă 20 de cineclubiști.

**M. M.**

## dialog

Un mare număr de cititori se referă în scrisorile lor la activitatea rețelei cinematografice și la mijloacele folosite pentru popularizarea filmelor, a actorilor, pentru îmbogățirea culturii cinematografice a spectatorilor.

Iată un pasaj din scrisoarea tovarășei IANCU PAULA, din București:

„Am citit la rubrica „Dialog" că revista nu va răspunde celor care cer fotografii. De acord, cu toate că, fiind o colecționară pasionată. ...Mă rog, în privința asta nu am nimic de zis, dar în ce privește fotografiile care se pun în vînzare la cinematografe... Oricum, e cu totul altceva. Apar rar, pozițiile nu sînt întotdeauna dintre cele mai bune, sînt neclare, cu pete. De aceste lucruri cred că ar merita să se țină seama. Eu, bunăoară, strîng fotografii de 5 ani — am 412".

Pasiunea aceasta, dusă așa de departe, ar putea fi pusă în discuție, dar e neîndoios că observațiile dumneavoastră trebuie să fie studiate cu atenție la Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor, așa că vă cităm în continuare:

„Multe fotografii sînt executate pe o hîrtie foarte proastă. Toate acestea nu s-ar putea schimba? Calitatea despre care se vorbește atîta cu deplin temei și pe care o întîlnim pretutindeni nu ar putea pătrunde și aici? Apoi, e greu de înțeles după ce criterii se editează aceste fotografii. Din *Valsul nemuritor* au apărut 6, din *Rocco și frații săi* — doar 4. Ca valoare însă, cele 2 filme diferă — și încă mult (chiar dacă se ține seama de diferența de gen) și raportul de fotografii ar fi trebuit să fie mult în favoarea filmului *Rocco și frații săi*. Nu mă așteptam să apară Pamela Tiffin din *Vară și fum* (cu toate că mi-a făcut plăcere să o includ în album); mi-aș fi dorit în schimb cîteva cu Geraldine Page. Era normal să apară, ea fiind interpreta rolului principal. La fel am așteptat fotografii cu Alberto Sordi, Dana Smutna, Françoise Brion, Ana Szeles etc."

ENEA A. CORNELIU, elev din București ne întreabă dacă nu s-ar putea forma cinecluburi școlare, pe raioane, în cadrul cărora elevii să-și poată îmbogăți cunoștințele privitoare la arta cinematografică.

Este într-adevăr de dorit ca gustul artistic al spectatorului să se bucure de o educație corespunzătoare încă de pe băncile școlii. Pentru elevi ar fi indicată o soluție asemănătoare cu „Prietenii filmului". În cadrul fiecărei școli se poate forma un astfel de colectiv. Colectivul acesta poate organiza vizionări săptămînale sau bilunare la oricare din cinematografele capitalei. Dacă aceste vizionări vor fi urmate de discuții în cadrul școlii, oricare din cronicarii, regizorii sau scenariștii noștri v-ar sta cu dragă inimă la dispoziție pentru lămuririle necesare. În felul acesta în afara dezbaterii problemelor specifice filmului, discuțiile ar constitui și un curs de etică instructiv și interesant.

T.M. — București ne scrie că a citit în revista „Contemporanul" propunerea unui cititor de a se pune în holurile cinematografelor la dispoziția publicului, niște condici de sugestii pentru filmele romînești și ne întreabă de ce nu s-a luat nici o măsură în acest sens.

**Probabil lipsa măsurilor concrete, răspundem noi, se datorează faptului că directorii cinematografelor nu citesc „Contemporanul". Întrucît prezența condicilor de sugestii ar fi deosebit de utilă în menținerea unei permanente legături între realizatorii filmelor romînești și publicul spectator, sperăm că directorii cinematografelor să ia în sfîrșit cunoștință de propunerea cititorului respectiv prin intermediul rîndurilor de față.**

cinema

CRONICĂ

# POEZIA, DECANTAREA VIEŢII (RUDE DE SÎNGE)

Am văzut cel mai poetic film sovietic din ultima vreme: *Rude de sînge*. Din fericire, titlul searbăd nu are nici un amestec — decît unul întîmplător, spre final — cu acţiunea; fabulaţia împlineşte, ca în mai toate operele moderne, un rol secundar pentru a lăsa spaţiu studiului atent, delicat, de o rară subtilitate, a relaţiilor dintre doi oameni ce se iubesc. Se iubesc în ciuda — sau poate tocmai din cauza — întîrzierii cu care se întîlnesc în viaţă; femeia căsătorită cu trei copii şi un soţ ce stă tot timpul războiului departe de familie, la Moscova, chipurile să se „aranjeze", trimiţînd doar din cînd în cînd un mandat şi trei cuvinte seci „confirmaţi de primire". Bărbatul, trecut de 40 de ani, întors de pe front, rănit, cu o oboseală fizică, dar cu o energie spirituală sporită. „Scurta întîlnire" are loc într-un cadru ce ar părea simţirilor „gingaşe" înfiorător de banal, dacă nu ar fi acea incandescenţă interioară, sublimare poetică ţîşnită nu din speculaţiile abstracte ale cineastului, ci din însuşi felul de a fi al acestor oameni obişnuiţi, din felul de a se privi, de a-şi vorbi, de a se ţine de mînă simplu, fără poze căutate, fără emfază, ca şi natura ce le prilejuieşte apropierea. Un bac micuţ, ce transportă oameni şi cai de pe un mal rîpos pe celălalt; un rîu obscur, mocirlos, netivit pe margini cu brîuri de iarbă îmbietoare sau cu pomi ce-şi oglindesc siluetele în apa tremurătoare... Nimic romanţios, nimic „fotogenic", nici în imaginea filmului (O. Kuhovarenko), nici în concepţia regizorală (M. Erşov), ori în jocul actorilor (E. Matveev şi V. Artmane). O simplitate şi o sobrietate care ating sublimul în analiza acelui plin de adevăr dialog nerostit, acelor pauze dinaintea ori înlocuind o declaraţie, acelor infinitezimale intenţii de gest, de sentiment abia înfiripat, ori, dimpotrivă, stăpînit să nu răbufnească prea tare. Ostaşul în permisie trebuia să traverseze rîul, să ajungă în cu totul altă localitate; dar s-a oprit la marginea lui, ostenit de drumul făcut şi mai ales de cel pe care avea să-l mai facă; a privit îndelung silueta atît de feminină chiar în salopeta bărbătească, graţia ascunsă în mişcările energice, masculine, ale femeii care mînuia bacul şi a descoperit chipul absorbit de muncă, uşor îmbătrînit de lipsuri, de singurătate, de teama pentru ziua de mîine. A întîlnit ochii, ochii calzi şi luminoşi, privirea directă ce ţi se adresează parcă în fiecare ceas al zilei, cu un proaspăt „bună dimineaţa" şi ostaşul prăfuit şi împovărat de amintirile războiului şi-a lăsat aici raniţa, pe malul rîului anonim, dornic să-şi odihnească sufletul. Femeia nu l-a întrebat nimic, i-a răspuns cu o voce nemaiîntîlnit de firească (pe ecranele noastre), atunci cînd bărbatul i-a spus aşa, din senin, că ar dori după război să-şi clădească aici, pe malul rîului o casă, şi să privească pe ea tot timpul traversînd cu bacul. Apropierea acestor oameni ce-şi poartă fiecare bagajul vieţii lor de pînă atunci, cu micile ori marile lor drame, se face atît de spontan şi delicat, de o nobleţe interioară izvorîtă numai din simplitate, încît poţi considera momentul o antologie de viaţă şi de artă.

Artificiosul, livrescul ce trivializează pe peliculă ca şi în viaţă relaţiile descrise în filmele acelor preţioşi, „subtili" analişti ai psihologiei individului (Antonioni, Resnais, Godard etc.) primesc cu acest film de un adevăr uman deconcertant, o replică puternică. Profunzimea nu stă în sofisticarea intelectualistă a unui sentiment, ci în înţelegerea şi redarea lui limpede, adevărată. Graţia artistică nu sporeşte prin arabescuri savante, driblinguri spectaculoase ce năucesc dar nu conving, ci în drumul drept, dar înfiorat de farmecul adevărului omenesc recompus din mii de nuanţe, din mici adevăruri. Simplitatea este graţie supremă şi eleganţa jocului artistic. Poezia este în noi, oamenii, şi numai omul-artist, nu meşteşugarul livresc poate vibra şi face să vibreze adevărata artă.

Filmul scade, din păcate, în ultima sa parte, parcă tocmai pentru a defini şi mai bine motivul estetic al farmecului de pînă atunci. Cînd intriga se complică (intervine tatăl copiilor, moare femeia, apare dilema tată-adevărat sau tată-adoptiv) se pierde tot ce se obţinuse prin stilizare poetică, detaşarea de orice balast epic. Poezia este decantarea vieţii, a celei mai simple, obişnuite, pare să demonstreze încă o dată sfîrşitul prozaic al acestui minunat poem cinematografic de iubire.

Alice MĂNOIU



# ATOTPUTERNICA EVA

— Cine-i mai poate înţelege pe tinerii din ziua de azi?...

Probabil că părinţii primului vînător de mamuţi care şi-a îmbrăcat cojocul pe dos l-au întîmpinat cu aceeaşi privire scandalizată cu care sînt urmăriţi acum tinerii din generaţia twistului şi a pantalonilor colanţi.

Autorii comediei maghiare *Domnişoara barbăalbastră* şi-au propus — lăudabilă iniţiativă — să demonstreze că, în ciuda unor manifestări ce ni se par excentrice, „tinerii din ziua de azi" nu sînt chiar aşa de răi. Numai că demonstraţia lor nu e artistic convingătoare.

Drept eroină, ei şi-au ales o fată dăruită de natură cu un fizic atrăgător, de mama — croitoreasă — cu o garderobă nostimă ce-i pune în valoare zestrea naturală, iar de propria ei tinereţe cu o încredere în sine, nelimitată. Convinsă că poate obţine orice prin armele farmecului său feminin, Eva ia asupra ei rezolvarea tuturor doleanţelor vecinilor de bloc. Năstruşnica fetişcană colindă birouri şi instituţii stîrnind în jurul ei, o dată cu „vîrtejuri de pasiune", unele rezultate practice. Cele cîteva săptămîni de activitate a tinerei preşedinte a comitetului de bloc se soldează cu rezolvarea unor cereri de locuinţă, înfiinţarea unui magazin alimentar şi... o promiţătoare idilă cu Şeful secţiei economice a Sfatului popular.



În concluzie, filmul se prezintă ca o încercare de actualizare a genului cunoscut sub numele de comedie budapestană în care, pe un sistem de situaţii comice convenţionale, autorii au grefat cîteva aluzii la aspecte — nu din cele mai semnificative — ale actualităţii, agrementînd mixtura şi cu cîteva numere muzicale.

Bătrîn rutier al comediei cinematografice, regizorul Kalmar László — totodată autor al adaptării cinematografice după nuvela lui Marcos Miklós — mînuieşte cu pricepere dinamica peripeţiilor. În schimb, personajele sale sînt lipsite de densitate şi adevăr psihologic. Cele nouăzeci de minute petrecute în compania lor trec — este drept — în mod foarte agreabil, dar o dată ce au trecut nu ne rămîne — în afară de zîmbetul într-adevăr irezistibil al tinerei actriţe Annamária Szilvassy — aproape nimic.

Ana ROMAN

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică, editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Eugen Mandric ■ Macheta: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu ■ Coperta I — foto HANANEL ■ Coperta IV — foto Karel Ješátko — Praga ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

Actrița Jana Brejchová, admirată de dumneavoastră în **Capcana lupilor, Stele de mai, Baronul Münchhausen, Concertul mult visat** și **Principiul suprem**, va fi revăzută în curînd în filmul **Lîngă tine trăiesc oameni.**

SÁDKY


cinema
nr. 3 (15)
revistă lunară de cultură cinematografică